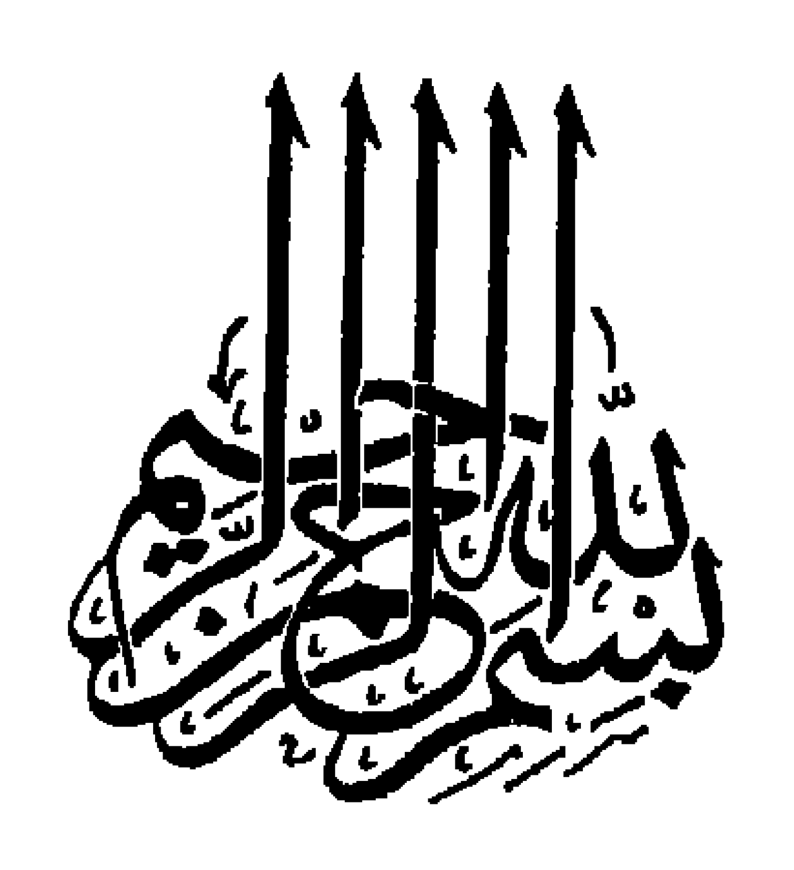
قيس عمر محمد

البنية الحوارية في النص المسرحي

ناهض الرمضاني أنموذجا





البنية الحوارية في النص المسرحي

ناهض الرمضاني أنموذجا

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2011/12/4476)

812

محمد قيس عمر

البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا/ قيس عمر محمد
. -عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2011

( ) ص

ر.إ: (2011/12/4476).

الواصفات:/ المسرحيات العربية//الادب العربي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-555-28-3



تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

البنية الحوارية

في النص المسرحي

ناهض الرمضاني أنموذجا

الدكتور

قيس عمر محمد

الطبعة الأول

1433هـ - 2012م

﴿ فَاسْتَقِمْ كَمَا أُمِرْتَ ﴾

صدق الله العظيم

سورة هود

الآية ﴿112﴾

الإهداء

إلى ... اليوم الذي سأولد فيه مرة أخرى

الفهرس

المقدمة

إن الحمد لله حمدا يوازي نعمه ويدفع نقمه، قدر فغفر وابتلى فبرأ ، وأنزل مستفتحا كتابه بـ (اقرأ)، وأنزل الكتاب على نبيه المعتمد فصلى الله عليه كلما ذكره الذاكرون وغفل عن ذكره الغافلون، وصلى عليه أفضل وأزكى ما صلى على أحد من خلقه في الأولين والآخرين.

يشكل الحوار أداة للتواصل الإنساني بوصفه مفهوما قارا في المعرفة الإنسانية، فهو يعزز وجود الإنسان بالآخر ، ويعزز بنيانه المعرفي، فالحوار يعدّ أهم وجوه التعبير الإنساني وتواصله بين عالمه وبين الموجودات التي تمتلك لغة خاصة بها، وهذا ما يدفعنا إلى أن نتجاوز تساؤل الفلسفة التي جاءت أول مدوناتها بواسطة الحوار الافلاطوني الذي وضع الحدود والرسوم للمسميات والأشياء، ثم جاءت الدراما بالإفادة من هذه الأداة التبادلية؛ لتحقق تفاعلا صميميا بين (أنا / أنت) ولتكون محورا قارا في النص الدرامي، وهو ما دفعنا إلى أن ندرس هذه الأداة ورصد اشتغالها داخل النص الدرامي، بوصفها اشتراطا فنيا لنسج العلاقات داخل بنية النص الدرامي، ومن جانب آخر نلحظ قلة الدراسات التي تناولت النص المسرحي

وقد تضمن الكتاب مقدمة وتمهيداً وفصلين، تناولنا في التمهيد البنية وتعريفها فضلا عن الأصول المعرفية للحوار، وقد اشتمل الفصل الأول على ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأول الحوار الخارجي بوصفه أحد أهم الأسس التي يقوم عليها النص الدرامي، وتناولنا في المبحث الثاني الحوار الداخلي وقسمناه أربعة محاور (المونولوج ، وتيار الوعي ، والمناجاة ، والارتجاع الفني)، وتناولنا في المبحث الثالث الحوار الصامت – البانتومايم، وجاء الفصل الثاني بثلاثة مباحث؛ كان المبحث الأول الحوار والمكان وتوزع على ثلاثة محاور ، تناولنا في المحور الأول الحوار وطرائق تشكل الأمكنة ، وفي المحور الثاني الحوار والبنية المكانية المتدرجة، وفي المحور الثالث الحوار وتنازع الأمكنة. وجاء المبحث الثاني بعنوان الحوار والزمان وهو بثلاثة محاور أيضا

(المشهد، والمشهد الاستباقي، والمشهد الاسترجاعي، والحوار وأنساق بناء الحدث)، أما المبحث الثالث فتناول الحوار والشخصيات من خلال محاور هي: الحوار والشخصية المركبة ، والبسيطة ، والدائرية ، والمؤلف في شخصياته، واختتمنا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج.

أما عن أهم الصعوبات التي واجهت البحث فهي ابتعاد الخطاب النقدي المسرحي عن معالجة الحوار، والبحث في آليات اشتغاله في النص الدرامي، مما شكل صعوبة ألجأتنا إلى الاعتماد على نحو أو آخر على كتب الخطاب النقدي ، الروائي والقصصي بعامة. وأحب ان انوه ان هذا الكتاب في الأصل هو رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب في جامعة الموصل

و في الختام لا يفوتني ان أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي وصديقي الدكتور عمار احمد الذي كان برا بأستاذيته وصداقته التي تجسدت من خلال علميته وسعة صدره واشكر الدكتور عامر جميل والدكتور جاسم خلف وعمي احمد محمد فقد آزروني بقوة المحبة ليكون هذا البحث تحت أديم المعرفة الإنسانية ..

قيس عمر
العراق / الموصل
2009

التمهيـــد

ينطلق البحث من حقيقة معروفة مفادها ان البنائية منهج علمي له ارهاصات فلسفية في مسيرة تكوينه، وهذا المنهج هو نتاج فلسفة أحدثت قطيعة ابستملوجية مع الفلسفات التي سبقتها.

وقد اعتمدت البنائية – بوصفها منهجا علميا – على اخضاع النصوص الادبية للتحليل واكتشاف العلاقات التي تنتظم داخل بنى النص. ويؤكد كلود ليفي شتراوس هذا بقوله : "البنيوية ليست بأي حال من الأحوال فلسفة، وإنما هي مجرد منهج للبحث العلمي"[1]. ويذهب جان بياجيه "إلى ان البنيوية منهج، لا مذهب" [2]. وأهم ما يميز البنيوية "أنها تهتم بتقعيد الظواهر وتحليل مستوياتها المتعددة وهذا ما يجعل من البنيوية منهجاً لا فلسفةً وطريقة وليس آيدلوجيا"[3].

فالبنية لغة : "البَنْيُ: نقيض الهدم، بنى البناء البناء بَنياً وبناءً وبنى، مقصور، وبُنياناً وبنيةً وبنايةً وابتناه وبناه، والبناءُ: المبنيُّ والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع واستعمل أبو حنيفة البناء في السفن. والبِنيةُ والبُنيةُ: ما بنيته، وهو البنى والبُنى. كأن البِنيةَ الهيئة التي بُنيَ عليها[4].

أما المعنى الاشتقاقي لمفردة البنية فهو يدلّ "في تضاعيفه على دلالة معمارية... وقد تكون بنية الشيء هي تكوين ... وتعني الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء، ومن هنا فانه يمكن التحدث عن بنية المجتمع أو بنية الشخصية أو بنية اللغة"[5].

---

(1) مشكلة البنية ، زكريا إبراهيم ، 21 .

(2) م. ن ، 21.

(3) معرفة الآخر، عبد الله ابراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي، 39.

(4) لسان العرب، ابن منظور، مادة (بني)، ج14، 93-94.

(5) مشكلة البنية ، 29 .

ومن هنا نستطيع القول ان الدلالة المتكررة هي (البناء) . وكذلك يشير المفهوم اللغوي في ثناياه إلى المراحل في عملية البناء، وهذه المرحلية تستدعي كيفية ايجاد تنظيم وتجانس بين مكونات أو طبقات عديدة كلها تنتظم من خلال الشكل النهائي للبناء الذي يتسم بالثبات.

ومن هنا فقد "تصوره اللغويون على انه الهيكل الثابت للشيء، فتحدث النحاة عن البناء مقابل الإعراب كما تصوروه على انه التركيب والصياغة، ومن هنا جاءت تسميتهم للمبني للمعلوم والمبني للمجهول"[1].

واما في اللغات الأجنبية "فان كلمة structure مشتقة من الفعل اللاتيني strucre بمعنى يبني أو يشيد أو حين تكون للشيء بنية ... فان معنى هذا وقبل كل شيء – انه ليس بشيء غير منتظم أو عديم الشكل amorphe بل هو موضوع منتظم له صورته الخاصة ووحدته الذاتية ... وهنا يظهر التقارب بين معنى البنية ومعنى الصورة form ما دامت كلمة بنية في اصلها تحمل معنى المجموع ... المؤلف من ظواهر متماسكة ، يتوقف كل منها على ما عداه ، وتحدد من خلال علاقته بما عداه"[2].

ومن هنا اتسع هذا المفهوم أي الكل المتماسك الذي يتحدد من خلال شكله ووظيفته ومن خلال علاقته مع بقية الاجزاء، فقد نصت المعاجم الاوربية على انه "الكل الذي يشمل وضع الاجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي"[3].

ومما سبق يتضح ان اهم المعاني من الناحية المعجمية ان البنية هي الصورة المتشكلة والمتصورة في النص والمستقرة من ناحية التشكل، أي انها بنية الشيء، لها صورة هيكلية ثابتة وهي تتحدد من خلال بقية العناصر، أو البنى التي يشد بعضها بعضا داخل بنية

---

(1) النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل ، 175.

(2) مشكلة البنية، 29.

(3) النظرية البنائية في النقد الأدبي، 175.

النص؛ لتشكل فيما بعد البنية الكبرى. وتعود ارهاصات المنهج البنيوي إلى مدرسة الشكلانيين الروس الذين ذهبوا إلى ان "الشكل هو العامل المنظم للتجربة وتعدد الحواس ويمكن القول ان مفهوم الشكل لديهم يشير إلى القالب البنية، أو الصورة، أو المنظومة، أو الصياغة"[1]. فهي تفصل بين معطيين رئيسين للعمل الفني هما الشكل والمضمون. فيما جاءت البنائية لتؤكد قيمة متساوية بين الشكل والمضمون. ومن خلال هذه النقطة جاءت البنيوية لتقيم بعد الفكر الشكلاني فهما جديدا للنص الأدبي، وذلك من خلال تطوير طروحات الشكلانيين الروس، وقد ذهب كلود ليفي شتراوس إلى ان الفرق بين الشكلية والبنائية هو ان الأولى "تفصل تماما بين هذين الجانبين؛ لان الشكل هو القابل للفهم. بينما لا يتعدى المضمون ان يكون بقايا خالية من القيمة الدالة، أما البنائية فهي ترفض وجود مثل هذه الثنائية، وليس جانبا تجريديا وآخر واقعيا. فالشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة... إذ المضمون يكتسب واقعه من البنية، والشكل هو تشكيل لهذه البنية من أبنية موضوعية تشمل فكرة المضمون"[2]. وقد أكد الشكلانيون "أن النص الادبي يختلف عن غيره ببروز شكله"[3].

وتدرس البنائية الأدب دراسة نسبية، والاتفاق الحاصل بين الشكلانية والبنائية هو أنه لا وجود للشيء إلا في حدود ذاته، واشتهر في ذلك قول براك "انا لا أقول بالأشياء، وإنما أقول بالعلاقات بين الأشياء"[4]. هذا من جانب ومن جانب آخر فقد افادت البنائية من التطور الهائل الذي حصل في علم اللغة الحديث على يد فردينان دي سوسير الذي قام بتحديد الفرق بين اللغة والكلام بقوله "صحيح ان اللغة تنطوي بالضرورة على مجموعة من العناصر، ولكن هذه العناصر نفسها تفرض نظاما أو نسقا

(1) مناهج الدراسة الأدبية الحديثة، د. عمر محمد الطالب، 113.

(2) النظرية البنائية، 203.

(3) معرفة الآخر، 10.

(4) ينظر البنية القصصية في رسالة الغفران، حسين الواد، 18.

يجعل منها صورة Form لا جوهرا Substance وهذا يشبه سوسير اللغة بورقة ذات وجهين الوجه الأول هو الدال والظهر هو المدلول.. ولا يمكن تمزيق وجه الورق دون تمزيق ظهرها"[1]. ويظهر ان سوسير لم يستعمل كلمة بنية مطلقا التي غالبا ما تذكر تعبيراً عن الانتماء إلى هذا المنهج، إلا ان المفهوم الأساس عنده هو النظام "واللغة نظام لا يعرف إلا تنظيمه الخاص.. اما مصطلح البنيوية فقد ظهر فيما بعد في اعمال حلقة براغ اللسانية. وهو يعني جملة المناهج التي نتجت عن مفهوم اللغة كنظام"[2].

ومن خلال هذه الطروحات اللسانية التي ترى "ان حقيقة الدراسة اللسانية ينبغي ان لا تنظر إلى عناصر اللغة في استفراد بل في تعالق، وتعد هذه الفكرة هي البذرة الاولى التي استمدت فيما بعد التوجه البنيوي لدى تلاميذ سوسير .. يرى بنيفيست ان أهم ما جاء في الدروس مما له صلة بمتصور البنية هو قول سوسير ينبغي ان ننطلق من الكل متضامنا؛ لكي نحصل بواسطة التحليل على ما يتضمنه من عناصر"[3]. وقد أخذ العديد من المدارس اللغوية فيما بعد بتطوير طروحات سوسير في مجال اللغة، وأهمها مدرسة جنيف والشكلانية الروسية وكذلك حلقة براغ والمدرسة الأمريكية. وقد تباينت طروحات هذه المدارس حول البنية، إلا انها في نهاية المطاف تجمع على ان اللغة تمثل نسقا مغلقا ينطوي على مجموعة محدودة من القواعد التي تقبل التنويع، ومن هنا يتضح ان علم اللغة قدم فهمين للبنية هما:

الأول: العلاقات المحددة لهوية كل عنصر من عناصر البنية.

الثاني: ازدواج المستوى التجريدي للبنية[4].

---

(1) مشكلة البنية، 33.

(2) مدخل إلى مناهج النقد الادبي، مجموعة من المؤلفين ت: د-رضوان ظاظا، 169.

(3) التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الادبي، مجلة عالم الفكر، عدد (2)، مجلد 32، 180.

(4) ينظر: مشكلة البنية،69،والتعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الادبي، مجلة عالم الفكر، 182.

ويؤكد تيري ايجلتون ان "الوحدات المفردة لأي نسق لا يكون لها معنى إلا بفضل علاقة احداها بالاخرى ، ولا ينتج هذا من اعتقاد بسيط في أنك يجب ان تنظر إلى الأشياء بنيويا اذ يمكنك فحص قصيدة على انها بنية، بينما لا تزال تعامل كل واحد من مكوناتها على ان له معنى في ذاته بدرجة أو بأخرى"[1].

وقد وظفت البنيوية في حقول بحثية عدة كان اهمها "الانثروبولوجيا وأشهر الباحثين فيها كلود ليفي شتراوس وأهم كتبه الفكر البري وكذلك في ميدان البنيوية الابستملوجية لدى ميشيل فوكو في كتابه الكلمات والأشياء والبنيوية السايكلوجية لدى جان بياجيه في كتابه البنيوية [2]. ويتضح مما سبق ان ميدان البحث البنيوي هو دراسة عناصر النص كافة دراسة متعالقة بين البنى المكونة للنص لا منعزلة، ومن خلال اللغة نفسها. وهنا تكمن القطيعة التي احدثتها البنيوية مع المناهج التي سبقتها وذلك بتحويلها النقد من المجال السياقي إلى المجال النصي. وبهذا تكون قد أسست منهجا جديدا في تناول الاثر الادبي، لتتحول فيما بعد من خلال "الأفكار اللسانية إلى أهم المناهج في دراسة العديد من العلوم وتصبح المنهج المتعدد في اغلب العلوم، وفي مقدمتها دراسات ليفي شتراوس للأساطير وكذلك درس بياجيه في علم النفس"[3].

ومن خلال البحث عن البنى المهيمنة داخل أي حقل معرفي يستطيع الباحث اكتشاف علاقات التأثير والتأثر بين هذه البنى. ونجد ان قيمة هذه البنى من الناحية الجمالية تكمن بوصفها بنية كلية "وجمالية تنطوي على مجموع مركب من مكونات

---

(1) نظرية المصطلح النقدي، د. عزت محمد جاد، 280.

(2) للاستزادة ينظر: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، أديث كيرزويل، ت: جابر عصفور، 23-262.

(3) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذامي، 31.

مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة يربط بينها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات"[1].

وقد تنوع تعريف مصطلح البنية مما حقق له ثراءً معرفيا في مجال تطبيقه في بقية العلوم. فقد عرفت بأنها "كل مكون من مظاهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"[2]. ونجد هنا ان التعريف ينطوي على فكرة الاعتماد المتبادل في القيام بالوظيفة الجمالية من حيث نوع العلاقة التي تربط البنى فيما بينها وتشكل نسقا من المجاورة بين البنى الصغيرة لتشكل فيما بعد البنية الكبرى. وقد عرفت أيضا بأنها "مفهوم تجريدي ، لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها"[3]. اما الأبنية التي يختص الأدب بها فهي "تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاصة للشيء، فهي نموذج يقيمه المحلل عقليا ليفهم في ضوئه الشيء المدروس بطريقة أفضل وأوضح، فالبنية موجودة في العمل بالقوة لا بالفعل، والنموذج هو تصورها"[4].

ومما سبق يمكن القول ان دراسة البنية تكون من أجل تقديم فهم يتسم بالعلمية والدقة، اذ يخضع العمل الأدبي إلى مكونات منفصلة نظريا من أجل فهم حركة البنيات الصغيرة التي تنتظم في إطار اكبر هو البنية الكبرى، ويكون الفصل نظريا لغرض البحث؛ لأنه لا يمكن بأي شكل من الأشكال تمزيق العمل الأدبي إلى أشلاء، لكن من أجل الكشف عن الوظائف والرموز وفهمها. ومن هنا تكون البنيوية قد نقلت النقد الأدبي من مجاله السياقي إلى المجال النصي، من حيث ان النص يقوم على مجموعة من العناصر المكونة له، اذ يتعالق مع أجهزة أخرى في النص ليمثل امتدادا للعناصر الاولى، وتفاعل هذه العناصر مع غيرها تنتج لنا حركية البنائية التي تصور لنا كلية النص

---

(1) اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، مجلة فصول، 1984: نقلا عن: نظرية المصطلح النقدي، 284.

(2) مشكلة البنية ، 38.

(3) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، 52.

(4) النظرية البنائية، 293.

بوصفه العينة الواضحة على هذا الاشتغال البنيوي. والبحث هنا يعتمد على هذا المفهوم في دراسة العوامل الجمالية للأدب من خلال الدوائر التي حددها النقاد والعوامل الرئيسة للادب الموضوعي سواء كان قصصيا أو مسرحيا : وهي الزمان والمكان والشخصيات والأشياء، بحيث تصبح دراسة النظام الداخلي لكل هذه العناصر وطريقة دخولها في تكوين العوالم الأخرى محور التحليل [1]. وبهذا الفهم يمكن دراسة أي بنية مهيمنة في العمل الأدبي، ومحور دراسة بحثنا هو الحوار وهو بنية مهيمنة في النص الدرامي، والبحث ينطلق من بنية الحوار لدراسة العناصر والبنى التي تشيد النص، ليصل إلى المفهوم الاوسع وهو البنية الحوارية الكلية التي تنطلق من العنصر لتصل إلى مجموع تفاعلاته تأثيرا وتأثراً.

الأصول المعرفية للحوار:

ان محاولة البحث عن الأصول المعرفية للحوار ليست سهلة ويرى البحث ان من الضرورة بمكان استهلال البحث بهذه الأصول للتعريف بالحوار أولا لغة وهو "حور : الحَوْرُ: الرجوع عن الشيء والى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حوراً ومحاراً رجع عنه واليه. والمحاورة: المجاوبة. والتحاور: التجاوب؛ ونقول : كلمته فما أحار الي جوابا: وهم يتحاورون أي يتراجعون الكلام. والمحاوَرةُ مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة"[2]. ولتحقيق بداية صميمية كان لابد من الرجوع إلى تعريف اللغة فقد عرفها ابن جني بانها "اصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم"[3].

---

(1) ينظر: النظرية البنائية ، 334.

(2) لسان العرب، مادة (حور)، مج4، 218.

(3) الخصائص ، لابي الفتح عثمان ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، ج1، 33.

ويمكن من خلال هذا التعريف للغة إدراك وظيفتها الاجتماعية فهو "يتضمن... معظم الجوانب فهو يشير إلى الوظيفة التعبيرية للغة، ويفصح عن كون اللغة اجتماعية"[1].

ولما كان الحوار احد أهم وجوه التعبير الإنساني فقد أقام الإنسان جسور التواصل بين عالمه وبين الموجودات التي هي أيضا تمتلك لغة خاصة بها. فمن خلال اللغة التي يعد الحوار احد أهم آلياتها ، شكل الإنسان طاقاته التعبيرية مع المحيط، وأقام نوعا من التواصل. وامسك الإنسان بناصيته بعد ان سخر الله سبحانه وتعالى كل ما في الكون له، وحقق تناغما فريدا مع الآخر بكل أنواعه من جماد وحيوان وميتافيزيقي. فبالحوار عزز وجوده وشيد ذاته وارتبط وجوديا بالأخر ومن خلال الغلاقة الحوارية هذه وبها تبين له كنه العلاقات التواصلية بينه وبين محيطه. وعندما نبحث عن أصول الحوار نجد انه قد مر بثلاث مراحل مهمة ، هي الكتب المقدسة والدراما والفلسفة.

الحوار في الكتب المقدسة :

من أجل فهم المراحل التي مر بها الحوار كان لابد من متابعته زمنيا عند الشروع في البحث عن دوره في الكتاب المقدس، لذا يتوجب توضيح أمر هو ان الكتاب المقدس يتكون من قسمين [*].

في العهد القديم يطالعنا في بداية سفر التكوين الحوار الذي يدور بين الله سبحانه وتعالى وهو يخاطب الموجودات قبل خلق الإنسان فقد جاء في التكوين "وقال الله لتجتمع المياه تحت السماء إلى مكان واحد ولتظهر اليابسة ، وكان كذلك"[2] ، وهنا

(1) علم اللغة العام ، حاتم الضامن، 36.

(*) الأول هو العهد القديم الذي يخص انباء بني إسرائيل قبل المسيح عليه السلام والعهد الجديد هو ما ينسب إلى السيد المسيح ، والكتاب أو التعاليم التي جاء بها.

(2) الكتاب المقدس ، سفر التكوين ، 3.

نلحظ الحوار بين الذات الإلهية والموجودات لنجد ان الحوار في النهاية هو الجواب للأمر الإلهي (وكان كذلك).

ويطالعنا حوار آخر دار بين الله سبحانه وتعالى وآدم عليه السلام "وأخذ الرب الاله آدم قائلا من جميع شجر الجنة تأكل أكلا واما شجرة لمعرفة الخير والشر فلا تأكل منها لأنك يوم تأكل منها موتا تموت"[1].

ونجد ان الحوار هنا مقطوع وغير مكتمل، وتنتقل الكلمات في هذا النص إلى مشهد آخر وحوار آخر ثلاثي بين الله تبارك وتعالى وآدم وحواء ، فقد جاء في سفر التكوين "وسمعا صوت الرب الإله ماشيا في الجنة عند هبوب ريح النهار فاختبأ آدم وامرأته من وجه الرب الإله في وسط شجر الجنة فنادى الرب الإله آدم وقال له أين أنت فقال سمعت صوتك في الجنة فخشيت لأني عريان فاختبأت ، فقال الله من أعلمك انك عريان هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك ان لا تأكل منها"[2].

ونجد أن اغلب الحوارات في سفر التكوين هي التي دارت بين الله سبحانه وتعالى والأنبياء، فنجد الحوار الذي دار بين الله سبحانه وتعالى وموسى عليه السلام "فأجاب موسى وقال ولكن هاهم لا يصدقونني ولا يسمعون لقولي. بل يقولون لم يظهر لك الرب ... فقال له الرب ما هذه في يدك فقال عصا. فقال اطرحها إلى الأرض فطرحها إلى الأرض فصارت حية"[3].

ثم نجد الحوار الذي يدور بين الله وموسى في سفر اللاويين "الذي هو احد اسباط النبي إسرائيل"[4] ويأخذ في هذا السفر طابعا تشريعيا ولكنه تشريع أشبه بما يكون للحيوانات التي تساق للنذر والذبائح "ودعا الرب موسى وكلمه ... قائلا كلم

(1) سفر التكوين ، 5.

(2) م.ن ، 6.

(3) سفر الخروج ، 61.

(4) ينظر : دليل إلى قراءة الانجيل كما أداه مرقس، الأب اصطفان شرنبيه، 30.

بني إسرائيل وقل لهم إذا قرب انسان منكم قربانا من البهائم فمن البقر والغنم تقربون قرابينكم"[1] وكذلك يستمر الحوار في اغلب هذا السفر عن الحيوانات "وهذه تكرهونها من الطيور لا تؤكل انها مكروهة ... وهذا هو النجس لكم من الدبيب الذي يدب على الأرض ابن عرس والفأر"[2].

وفي سفر التثنية والاشتراع يأتي الحوار بوصفه تعاليم دينية من خلال كلام موسى عليه السلام إلى بني إسرائيل، فنجده يقول هذا الكلام الذي يستخدم على انه كلام الله من خلال موسى "فأجبتم وقلتم لي قد أخطأنا إلى الرب. نحن نصغر ونحارب حسب كل ما أمرنا الرب إلى هنا. وتنطقتم كل واحد بعدة حربة واستخففتم الصعود إلى الجبل. فقال الرب: لي قل لهم لا تصعدوا أو لا تحاربوا لأني لست في وسطكم لئلا تنكسروا أمام أعدائكم. فكلمتكم ولم تسمعوا"[3] ونجد ان الحوار الذي يدار مباشرةً هو قليل حسب الاستقراء السريع للعهد القديم فاغلب الحوارات تأتي بالمعنى الذي دار من خلال الحوار.

اما الحوار في العهد الجديد، فهو حوار استفهامي في إنجيل متّى، ويتضح ذلك بجواب السيد المسيح عليه السلام عن أسئلة تلامذته. جاء في إنجيل متّى "ولما رأى يسوع جموعا كثيرة حوله أمر بالذهاب إلى العبرة فتقدم كاتب وقال له: يا معلم أتبعك أينما تمضي . فقال له يسوع : للثعالب اوجرة ولطيور الماء أوكار واما ابن الإنسان فليس له أين يسند رأسه"[4]. فهذا الحوار القصير قائم على السؤال والجواب ونجد ان جواب السيد المسيح يأتي من باب الحكم والأمثال.

---

(1) سفر اللاويين، 157.

(2) م.ن ، 172.

(3) سفر التثنية والاشتراع ، 278.

(4) انجيل متى ، 14.

وهناك الحوار الذي يقدم تشريعا من خلال السؤال والجواب "في السبت سألهم بماذا كنتم تتكالمون فيما بينكم في الطريق؟ فسكتوا ... فجلس ونادى الاثني عشر وقال لهم إذا أراد احد ان يكون أولا فيكون آخر الكل وخادما للكل ... من قبل واحدا من اولاد مثل هذا باسمي يقبلني ومن قبلني فليس يقبلني انا بل يقبل الذي أرسلني"(1).

ونجد الحوار الذي يقوم على الوصف الآخروي والتعاليم الدينية المتعلقة بالآخرة فخاطب تلامذته "لا تظنوا اني جئت لانقض الناموس أو الأنبياء ما جئت لانقض بل لأكمل فاني الحق أقول لكم إلى ان تزول السماء والأرض لا يزول حرف واحد أو نقطة واحدة من الناموس حتى يكون الكل"(2). وجاء الحوار بطابع من يسأل ويجيب ضمنا في نفس الوقت.

وقد وجد البحث ان اغلب أجوبة السيد المسيح هي عبارة عن حكم في حواره مع الناس وقد ذكر ذلك "وقد كلمتكم بهذا بامثال ولكن تأتي ساعة حين لا اكلمكم أيضا بامثال بل اخبركم عن الاب علانية"(3).

وهناك الحوار بين العاقل – الإنسان – والجامد الذي يحيط به: "فحمل بطرس يقول ليسوع : يا سيدي جيد ان يكون ههنا . فلنضع ثلث مظال لك واحد ولموسى واحدة ولإيليا واحدة لأنه لم يكن يعلم ما يتكلم به إذ كانوا مرتعبين، وكانت سحابة تظللهم . فجاء صوت من السحابة قائلا : هذا هو ... الحبيب له اسمعوا"(4) . وهذا يوجد الجدل من خلال الحوار "وهو الحوار الذي دار بين يسوع والكتبة القديسين على مائل الشريعة والعقيدة كمراعاة السبت والصوم ، واكبر الوصايا ، والطاهر والنجس،

(1) انجيل مرقس ، 72.

(2) انجيل متى ، 8.

(3) انجيل يوحنا16 ، 179.

(4) انجيل مرقس 6 ، 56 .

والزواج والطلاق ، وقيامة الأموات ... وميزة هذا الكلام حسن الجواب ، ورد عبد السائل في نحره وإقحامه بما قال"[1].

ونجد الحوار الذي يوجه إلى داخل النفس أي إلى المتكلم نفسه يحاور ذاته مثل "جاء يسوع إلى الجليل يكون ببشارة ملكوت الله ويقول : قد كمل الزمان واقترب ملكوت الله"[2] ويمكن ان نوجز وصف الحوار في العهد الجديد بأنه حوار غلب عليه طابع الحكم والأمثال السائدة في عصر المسيح عليه السلام وشيوع الطابع القصصي في الحوارات الأخرى ومن الجدير بالذكر ان تدوين العهد الجديد كان تتمة الحوارات التي دارت بين المسيح وتلامذته وبقيت حتى دوّنت شفاها فقد لعب الحوار القصصي دورا في تسجيل هذه الأناجيل[3].

الحوار في القرآن الكريم:[*]

ان الحوار القرآني له خصوصية من حيث الأساليب التي اتبعها في تقديمه والاعتماد عليه في تقديم الأدلة العقلية والأدلة على الإيمان بالله واليوم الآخر والحوار القرآني هو "أسلوب قرآني يحكي محاورة كلامية بين طرفين أو يخبر عنهما ، هادف إلى بيان معان إسلامية مقصورة ومحدودة"[4].

---

(1) تعريب الأناجيل وأعمال الرسل ، الأب يوسف قوشاقجي ، 21.

(2) إنجيل مرقس 9 ، 56 .

(3) للاستزادة: ينظر دليل إلى قراءة الإنجيل كما أداه مرقس ، نقله إلى العربية الأب بولس الفغالي، 22.

(*) لابد من الإشارة إلى ان بحثنا قد أفاد من رسالة الماجستير الموسومة بـ "الحوار في القرآن الكريم"، إسماعيل إبراهيم علي، وهي مقدمة لكلية الشريعة ، جامعة بغداد ، 1989.

(4) الحوار في القرآن الكريم ، 29.

ونجد ان الحوار الذي يطالعنا في سورة البقرة ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ [1] يعتمد على الحجة العقلية، ويتسم بالهدوء، وينساب بين المتحاورين وينتهي بخصوصية تجعله يختلف عن الحوار الأدبي، فهو يخبر عن حقائق دينية ويهدف إلى تقديم معان عقدية.

وقد تنوع الحوار في القرآن من حيث طبيعة المتحاورين، وخاصة في الحوار الآخروي "ولقد تركز الحوار في القرآن الكريم على الحوار الآخروي أو الوصفي فقد ذكر أهل الجنة في النعيم وأهل الشقاء في النار"[2]. مثل ما جاء في سورة الصافات ﴿فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ يَتَسَآءَلُونَ ﴿٥٠﴾ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ ﴿٥١﴾ يَقُولُ أَءِنَّكَ لَمِنَ ٱلْمُصَدِّقِينَ ﴿٥٢﴾ أَءِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَٰمًا أَءِنَّا لَمَدِينُونَ ﴿٥٣﴾ قَالَ هَلْ أَنتُم مُّطَّلِعُونَ ﴿٥٤﴾ فَٱطَّلَعَ فَرَءَاهُ فِي سَوَآءِ ٱلْجَحِيمِ ﴿٥٥﴾ قَالَ تَٱللَّهِ إِن كِدتَّ لَتُرْدِينِ ﴿٥٦﴾ وَلَوْلَا نِعْمَةُ رَبِّي لَكُنتُ مِنَ ٱلْمُحْضَرِينَ ﴿٥٧﴾﴾ [3]

هناك حوار آخر في سورة الأنبياء حين يناجي إبراهيم عليه السلام الله سبحانه وتعالى "﴿وَتَٱللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَٰمَكُم بَعْدَ أَن تُوَلُّواْ مُدْبِرِينَ﴾ [4]، إذ نجد انه "تحركت كلماته من وراء شفته دون ان يسمعه احد"[5].

ويجيء الحوار القرآني ظاهريا وخارجيا ، فهو أحيانا يدار عبر وسيط يمثل القاسم المشترك الذي يتوجه المتحاوران من خلاله بالحديث، ففي سورة غافر حوار يأخذ طابع المرافعة القانونية أمام المحكمة . فكل المتحدثين ... يوجهون الحديث إلى

---

(1) سورة البقرة ، آية 30.

(2) الحوار في القرآن ، 40.

(3) سورة الصافات ، آية 50-57.

(4) سورة الأنبياء ، آية 57.

(5) الحوار في القرآن الكريم ، 48 .

الملأ من قوم فرعون. ويدور الحديث بين موسى عليه السلام وفرعون والمؤمن والكل يوجه الحديث نحو قوم فرعون ليكبهم [1].

قال تعالى : ﴿ وَقَالَ فِرْعَوْنُ ذَرُونِي أَقْتُلْ مُوسَىٰ وَلْيَدْعُ رَبَّهُ إِنِّي أَخَافُ أَن يُبَدِّلَ دِينَكُمْ أَوْ أَن يُظْهِرَ فِي الْأَرْضِ الْفَسَادَ ﴾ [2] ويأتي رد موسى متوجها إلى القوم أنفسهم ﴿ وَقَالَ مُوسَىٰ إِنِّي عُذْتُ بِرَبِّي وَرَبِّكُم مِّن كُلِّ مُتَكَبِّرٍ لَّا يُؤْمِنُ بِيَوْمِ الْحِسَابِ ﴾ [3] ثم يتوجه الرجل المؤمن إليهم ﴿ وَقَالَ رَجُلٌ مُّؤْمِنٌ مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَانَهُ أَتَقْتُلُونَ رَجُلًا أَن يَقُولَ رَبِّيَ اللَّهُ وَقَدْ جَاءَكُم بِالْبَيِّنَاتِ مِن رَّبِّكُمْ ۖ وَإِن يَكُ كَاذِبًا فَعَلَيْهِ كَذِبُهُ ۖ وَإِن يَكُ صَادِقًا يُصِبْكُم بَعْضُ الَّذِي يَعِدُكُمْ ۖ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ كَذَّابٌ ﴾ [4].

ونجد ان هناك نوعا آخر من الحوار القرآني هو الحوار الذي يكون بواسطته التشريع أي يسأل الرسول عن شيء فتنزل الآية جوابا على السؤال الذي وجّه إلى الرسول محمد صلى الله عليه وسلم مثل ﴿ يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَنفَالِ ۖ قُلِ الْأَنفَالُ لِلَّهِ وَالرَّسُولِ ۖ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَصْلِحُوا ذَاتَ بَيْنِكُمْ ۖ وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴾ [5] فهو يأتي بصيغة السؤال والجواب ويأخذ طابعا تشريعيا ، ونجد الحوار (السؤال والجواب) الذي يقدم أجوبة عقيدية أي ليست تشريعية مثل قوله تعالى : ﴿ وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ ۖ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا ﴾ [6].

---

(1) دراسة نصية ادبية في القصة القرآنية، د. سليمان الطراونة: نقلا عن: الحوار في القصة العراقية القصيرة، د. فاتح عبد السلام نوري، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، 1995، 10.

(2) سورة غافر ، آية 26.

(3) سورة غافر ، آية 27 .

(4) سورة غافر ، آية 28 .

(5) سورة الأنفال ، آية 1 .

(6) سورة الإسراء ، آية 85 .

ونجد ان الحوار الغالب في القرآن هو الحوار الذي يقدم الحجة والدليل في قضايا الإيمان، والحوار الآخروي الذي يشكل نسبة كبيرة أيضا، أي الذي يصف الجنة والنار ويوم الحساب . مثل قوله تعالى: ﴿وَقَالُوٓاْ أَءِذَا كُنَّا عِظَٰمٗا وَرُفَٰتًا أَءِنَّا لَمَبۡعُوثُونَ خَلۡقٗا جَدِيدٗا﴾ [1] ومثله كثير، ويمكن ان نوجز خلاصة الحوار في الأديان بأنه في الكتاب المقدس يأخذ طابعا قصصيا وكذلك القرآن الكريم. ان اغلب الحوارات في الكتاب المقدس قائمة على الجواب بالأمثال والحكم السائدة في عصره ونجد ان القرآن الكريم الذي أنزل منهجيا أعطى مساحة واسعة للتشريع من خلال الحوار، فكانت الآيات تنزل لتشريع الحياة الدينية والدنيوية للناس. بقي ان نقول ان الكتب السماوية اعتمدت على الحوار على نحو متفاوت، إلا انه يبقى احد أهم وجوه التعبير عن القضايا الدينية التي هي صلب حياة الانسان.

الحوار في الدراما :

لقد وظّف الحوار في الدراما الإغريقية على نحو واسع في القرن الخامس والسادس (ق.م) وذلك من خلال أشهر الأعمال وهي "الأعمال الإبداعية لكتاب المسرح الاثينيين العظام: اسخليوس ، وسوفوكليس ، ويوربيدس ، وارستوفانيس"[2] وذلك لما قدمه هؤلاء في المأساة التي ترجع جذورها إلى طقس ديني . وكانت جل أعمالهم انعكاسا فنيا لمجمل التفكير الإغريقي فقد "لعبت الميثولوجيا بالنسبة للدراما دورا كبيرا بصورة خاصة : فقد حددت من أنواع عديدة ، ليس فقط أفكارها وصورها الفنية ، بل شكلها ... فقد تضمنت الطقوس والشعائر الخاصة بالإله ديونيسيس بدايات الحدث الدرامي ، هذه البدايات التي كمن تصورها في أعماق الكوميديا

(1) سورة الإسراء ، آية 49 .

(2) نظرية الادب ، مجموعة من العلماء السوفييت ، ت: جميل نصيف التكريتي ،569.

والتراجيديا الإغريقيتين"[1] وهذه الطقوس هي بالأساس دينية "فقد كانت التراجيديا عند اليونان بمثابة طقس من الطقوس التي تؤدى تعظيما للإله ديونيسوس في حضور قساوسة يشغلون أماكن مخصصة. كما لو كانوا في كاتدرائية" [2] وانعكس تأثيرها على المأساة التي افادت كذلك من الدراما التي هي "عبارة عن توفيق بين العناصر المتعارضة بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية"[3]. فقد أفادت الدراما في المأساة من الملاحم أولا ثم توظيف هذا التأثر في المأساة والملهاة. فمن الطقوس الدينية التي هي تعبير إنساني عن غريزة التدين لدى الإنسان ، بالتمثيل والغناء والرقص في طقس ديني للإله ديونيسيس فالمأساة الإغريقية كانت "دينية في طابعها لان عرض المآسي هذه كان يشكل دائما جزءاً من احتفال ديني محبب"[4]. وهذا الطقس كان يشارك فيه عنصر مهم وهو الجوقة ودورها في الحوار والإنشاد "وان هذا النمط أي المأساة نشأت من أغنية جوقة تكريما للإله دايونيس ، وان ذلك صار أولا مناوبة بين كلام ممثل فرد وبين الجوقة ... وان ذلك أصبح عند اسخيليوس يقوم اما على مونولوك ، أي كلام كما في مسرحية أجاممنون أو على ديالوج أي كلام وحوار بين اثنين من الممثلين في تناوب مع الجوقة"[5] هذا من جانب ومن جانب آخر فإنها عند سوفوكليس ويوريبيدس "يمكن وجود ثلاثة ممثلين في آن معا وتقوم الجوقة بدور اصغر ولكنه يبقى مهما"[6] وهنا نلحظ أن الحوارين الغنائي والراقص يعدان طاقة تعبيرية أفادا من الحوار المنطوق "وقد حددت المأساة عدد الممثلين بثلاثة. ولا يظهر في المسرحية أكثر من هذا العدد ولا يوجد في أي مشهد

---

(1) م.ن ، 570 .

(2) الكوميديا والتراجيديا، مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، ت: د. احمد علي محمود، 118.

(3) نظرية الادب ، عدد من الباحثين السوفييت ، 570 .

(4) فن المسرحية ، مردب ميلبيت وجيرالد ايدس بنتلي، ت : صدقي خطاب ، 53.

(5) موسوعة المصطلح النقدي المأساة ، ليج ، ت: عبد الواحد لؤلؤة ، ج3، 33.

(6) موسوعة المصطلح النقدي ، 33.

أكثر من هؤلاء الثلاث شخصيات. وهذا يشير إلى ان الحوار كان يدور بين هذه الشخصيات فقط"[1].

وهنا يظهر ان عدد المتحاورين لم يكن يزيد عن ثلاثة مع وجود ممثلين صامتين، ويتبين من هذا ان "المتحاورين استقلوا تدريجيا داخل النص المهجن للجماعة المجسدة لقيم عقائدية وليس ذلك استقلالا كليا ، إذ ظلت الأصوات الفردية والثنائية تعقد صلات مع صوت الجوقة"[2]. وهنا نجد هيمنة الدور المرجعي للجوقة من خلال ارتباط المتحاورين مع الجوقة مهما كان العدد، وهذا لأن "الحوار المأساوي الإغريقي القديم يعني في حدود مرجعية مهيمنة، يسير في ضوء عصر له صفة السيطرة والتوجيه هو صوت الجوقة"[3]. ويتبين لنا "أن الكورس يمثل صوت المؤلف.. وعندما أصبح الكورس مقتصرا على متحدث واحد غير محدد الهوية، صار أداة تعبير عن آراء الكاتب نفسه" [4].

والحوار المنحدر في أصوله من الجوقة إلى التراجيديا، هو حوار يتسم بالمطابقة من حيث ملاءمته للدور أي ان الشخصية التي تمثل هذا الدور تتمتع من حيث الصوت والبنية الجسمية بما يقدم مضمونا متجانسا من السبك الكلي للعمل المأساوي، فالكاتب "كان يركز مواصفات لغوية ، وتعبيرية خاصة، في حواره لتحقق له ذلك البناء"[5] فالاهتمام يكمن في الموازنة بين الشخصية من ناحية الأداء والنوع للحوار الذي سوف تقدمه هذه الشخصية أو تلك.

---

(1) ينظر : فن المسرحية بنتلي، 55.

(2) الحوار في القصة العراقية القصيرة، 9.

(3) م.ن ، 9.

(4) الكوميديا والتراجيديا، 187.

(5) الحوار في القصة العراقية القصيرة، 9 .

واما في الملهاة التي تشترك مع المأساة في جوانب تشكلها وظروفه، فإن هناك نوعا من الخصوصية في مستوى توظيف الحوار داخل النص، فهي تشترك مع المأساة في الجوقة والأقنعة والنشيد والرقص. ولكن قيمة الاختلاف تكمن في أن "الملهاة من حيث ظهورها أو تصرفاتها تختلف عن ظهور وتصرفات جوقة المأساة فقد كانت ماجنة ومضحكة ، وكانوا يلبسون ملابس غريبة"[1]. ان دور الحوار اتسع وتغير من حيث مضمونه إذ تحول من جدي، وجدي مفكر، إلى حوار ساخر ولاذع، ويتضامن هذا مع المستوى الأدائي من حيث الصوتُ والملابسُ الغريبةُ واخذ دور الجوقة يتراجع إلى الهامش "وبعد ان تفرغ الجوقة من نشيدها الاستهلالي تنسحب إلى مكان الاوركسترا ، حيث تظل إلى نهاية المسرحية"[2] ونلحظ من دور الجوقة انحساراً في الحوار الذي كان قد اسند إليها في المأساة إذ صار في الملهاة ثانويا.

وحل محل حوار الجوقة الحوار بين الشخصيات؛ ليشكل قيمة أساسا فاعلة لها حضور طاغٍ بعد ان كان في الهامش، فتطور دور الحوار من حيث الكم والمضمون في الملهاة "وكان نشيد الجوقة بين عدة مشاهد قصيرة تفصلها عن بعضها بعضا أناشيد الجوقة ... وتطورت هذه المشاهد التي هي محور الحوار بين الممثلين في الجزء الثالث من المسرحية ، وكان الجزء الأخير من الملهاة يتألف من النشيد الأخير وانسحاب الفرقة، تصاحبه عادة عربدة صاخبة"[3] وهذا رأي هيجل في الجوقة التي كانت المركز في المسرح وطفق دورها يتراجع تراجعاً مستمراً إلى الهامش أو الشكلي: "فللجوقة في أدب أواخر العصور المتأخرة على الصعود، دور تزداد شكليته باستمرار وان انهيار التراجيديا في الأساس يتكشف كذلك في التقليل من أهمية الجوقة التي لم تعد جزءا ضروريا من

---

(1) ينظر: فن المسرحية ، بنتلي ، 198.

(2) م.ن ، 199.

(3) م.ن ، 199.

الكل، بل تنحدر إلى مستوى القيام بدور التحلية والزمنية التي لا يعنيها من الأمر شيئا"[1].

ومن هنا تقدم الحوار، ليشغل المساحة التي انسحبت منها الجوقة، ويكون العنصر المهيمن في الدراما، وفي المراحل الأخرى أخذ الحوار دور المرجع في النص ليسلب الجوقة آخر شيء وبهذا يصبح الحوار مركز الثقل داخل بنية النص الدرامي من حيث تأثيره المشع في العناصر الأخرى المكونة للنص من أحداث وصراع ومكان وزمان فهي تنعكس من خلاله، وبه تكون الخصوصية للمسرح.

الحوار الفلسفي:

لقد ساد الحوار في أدبيات الفلسفة اليونانية وفي ربيع فكرها مع سقراط وأفلاطون، حتى صار يعرف (التوليد الحواري) "وهو منهج سقراطي يوظف لاستخلاص الافكار عبر سلسلة استفهامات لاستدراج المخاطب إلى البحث عن الحقائق"[2]. والفلسفة بهذه الآلية في استخدام الحوار بتوظيفها للحوار والاعتماد عليه قد أفادت من الدراما في تقديم حقائق تخص (الانطولوجيا)[3] وهي "دراسة تراكيب وجود الموجود مأخوذا ككل شامل، فهي تصف الوجود بما هو موجود والشروط التي بها العالم فهي إذن وصفية محضة"[4]، ولقد اتجه سقراط إلى "سبر غور الروح الإنسانية يستطلع الافتراضات، ويستجوب اليقينيات وإذا تحدث الناس عن العدالة، كان يسألهم بهدوء ، ما هي هذه العدالة؟ وماذا يعنون بهذه الكلمات المجردة ... ولقد عانى البعض من طريقة سقراط في السؤال ... وقالوا انه يسأل أكثر مما يجب ، ويترك عقول الرجال أكثر اضطرابا مما كانت عليه قبل المحاورة"[5].

(1) نظرية الأدب ، للعلماء السوفييت ، 617.

(2) معجم المصطلحات الأدبية ، سعيد علوش ، 34.

(3) الوجود والعدم ، جان بول سارتر ، ت: عبد الرحمن بدوي ، 7.

(4) م.ن ، 7.

(5) قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ول ديورانت، ت: فتح الله المشعشع ،12.

بهذا الأسلوب الذي يكون الحوار أسّه المعرفي استطاع أفلاطون ان يرتقي بصور المعرفة الإنسانية ، إذ إن السؤال يولد سؤالا آخر. وإذا تتبعنا المحاورات التي كتبها أفلاطون تلميذ سقراط "وخاصة فيدن، واقريطون، واطيفرون، والدفاع الذي ألقاه سقراط أمام المحكمة... نجد ان هذه المحاولات تجسد بعمق فلسفة سقراط الروحية"[1] ولقد استطاع سقراط من خلال الاعتماد على الحوار ان يقدم روح العلم الجديدة، فوجد ان الحوار هو كشف عن جواهر الأشياء وتمحيص لما هو داخل فيها وقد استطاع من خلال الاعتماد عليه ان "يحقق موقفا معرفيا جديدا في الفكر اليوناني في رأيه، فهو القوة التي بواسطتها تستكشف أصول الخير ... بتنظير جدي يعتمد الحوار المتبادل ، وينهض على أسس من عمليات التذكر أو التوليد"[2]. ونجد ان سقراط يجعل محاوره يتوصل إلى وضع تحديد للأشياء والمسميات من خلال استدراج المحاور إلى سلسلة من التوليدات التي تقود الطرفين إلى نوع من تحديد جواهرها، ولقد وصف أرسطو طاليس سقراط بأنه "أول من طلب الحد الكلي طلبا مطردا، وتوسل إليه بالاستقراء... ويقوم العلم على دعامتين هامتين ... يكتسب الحد بالاستقراء ، ويركب القياس بالحد"[3] وهذا المنهج الذي أرسى سقراط دعائمه كان بواسطة الحوار إذ ان محاوراته قادته إلى وضع الحدود بين الأشياء من خلال الحد.

واما أهم مؤلفات أفلاطون – الذي ثبت هذا المنهج بعد أستاذه سقراط – فهو كتاب (الخطيب)[4].

ومما سبق يمكن القول إن الفلسفة اليونانية في ربيع فكرها شيدت معالم هذا الفكر الإنساني الذي وصل اشعاعه إلى الإنسانية جمعاء على الحوار بوصفه طريقة لاستخلاص جواهر الأشياء وإقامة الحدود، وهو بهذا قد افاد من الدراما إلا ان توظيفه جاء من الاعتماد على الحوار في الحياة والمعرفة والوصول إلى حقائق الحدود إعتمادا كبيراً.

---

(1) سقراط ، د. مصطفى غالب ، 5.

(2) فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، جعفر آل ياسين ، 13.

(3) فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، 132.

(4) للاستزادة ينظر: محاورات أفلاطون ، الخطيب ، ت: أديب منصور ، 15.

الحوار اصطلاحا:

لقد تنوع مفهوم الحوار عبر الزمن، وتطور من نوع ادبي إلى آخر، وكذلك من حيث نوعه ووظيفته. وثمة فرق واضح بين المدارس النقدية في تقديم مفهوم يتسم بالدقة، وهذا التباين في النوع والوظيفة والمنهج النقدي قد حقق له ثراء معرفيا خصبا "ولا نكون مبالغين إذا قلنا انه بدون الحوار لما كان هناك أدب مسرحي، بالطبع فهناك فنون أدائية مختلفة تتوفر لها عدة عناصر درامية من حدث وصراع.. لكن الحوار هو العنصر المكمل لكل العناصر السابقة" [1]. فقد عرف بأنه "الكلام الذي يتم بين شخصيتين ، أو أكثر ... وبالتجوز يمكن ان يطلق على كلام شخص واحد" [2] ونجد هنا انه يركز على عدد الأشخاص الذين يؤدون الحوار فهو يقدم الاثنين، والواحد يكون حوارا لكن بالتجوّز أي ان الحوار الداخلي الذي يؤديه شخص واحد يمكن ان يعد حوارا من باب التجوّز. ثم يأتي تعريف آخر هو ان الحوار الفني "حديث بين شخصين أو أكثر تضمه وحدة في الموضوع والأسلوب وله طابع عام" [3].

إن هناك تحديدا للحوار يميزه عن الحوار العادي بين عامة الناس، هو (الحوار الفني) الذي يحوي قيما جمالية، وهو ملزم بان يتوافر على الوحدة في الأسلوب والموضوع والحوار، وثمة تعريف آخر "هو حديث يدور بين اثنين على الأقل ، ويتناول شتى الموضوعات ، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه كدية الشعر والخيال" [4] وهنا نلحظ إضافة وتوضيحا للحوار الداخلي بكل أنواعه، وهو قد اخرج الحوار الداخلي بطريقة غير مباشرة فهو يقول: "بين اثنين على الأقل" وهذا تناقض واضح ، ثم عرفه آخر بأنه "نمط من أنماط الكلام، يشتمل على نسب موزونة منظومة من الإيقاع والاتزان، وان صوته ووقوعه في النفوس ، لهما اثر بالغ في تقديم العمل الفني ، والحوار الجيد هو الذي لا يكتب من اجل الجمال

---

(1) البناء الدرامي، د. عبد العزيز حموده، 150.

(2) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، 135.

(3) المصطلح في الأدب الغربي ، د. ناصر الحاني ، 53.

(4) المعجم الأدبي ، جبور عبد النور ، 101 .

الصوتي فحسب، ولكن كونه معبرا"[1]، وهذا التعريف يركز على لغة الحوار من الناحية الأسلوبية ، ومن خلال الأداء وهو يركز على كونه قيمة جمالية في ايصال الحوار من خلال وقوعه أي ان التعريف يركز على القيمة الأدائية لوظيفة الحوار أثناء التمثيل وهذا لا ينطبق على الحوار غير المؤدى أي غير الممثل ، وقد أخذ الحوار في المعجم الفلسفي جوانب أوسع من الناحية النوعية فهو "حاوره محاورة وحوارا جادله ... والمحاورة: المجاوبة، أو مراجعة النطق والكلام في المخاطبة والتحاور التجاوب لذلك كان لابد في الحوار من وجود متكلم ومخاطب ، ولابد فيه ... من تبادل الكلام ومراجعته ، وغاية الحوار توليد الأفكار الجديدة في ذهن المتكلم، لا الاقتصار على الأفكار القديمة"[2] ان قيمة هذا التعريف تأتي من خلال بث العديد من المحاور حول الحوار من النواحي كافة؛ فهو يستدعي وجود متلقي الحوار، وكذلك القيمة التبادلية للحوار بين الأشياء ومن الناحية الوظيفية للحوار فهو يجعل من الحوار قيمة رئيسة في الوصول إلى أفكار جديدة من خلال التواصل اللفظي يتقدم الحدث والفعل داخل العمل الأدبي ويذهب تشارلس مورجان إلى إن الحوار هو "تقطير لا تقرير ، وسيلة شكلية للنفاذ إلى جوهر الأشياء"[3].

ويمكن بعد ان قدمنا هذه التعاريف الموجزة، ان نقدم فهما يجمع الأسس المشتركة في هذه التعاريف، وان كان هذا التعريف لا يركز على الجانب الدرامي خاصة، وإنما هو جذر فلسفي لأنواع الحوار في الدراما كافة، التي يعالج فيها قضايا تنطلق من رؤية في مساءلة التاريخ والفن والفلسفة، وهو ينطبق على القضايا التي تعالجها مسرحيات ناهض الرمضاني. "ان الحوار ليس إرادة هيمنة معرفية تفرض على شركاء الحوار الخضوع والامتثال إلى حقيقة معينة يرتضيها طرف دون الآخر، وإنما اكتشاف جماعي لحقيقة تشغلهم وتؤسس تاريخهم ومصيرهم المشترك، ومشاركة لا تنضب في إنتاج المعاني وصياغة الأحكام وتشكيل التصورات"[4].

---

(1) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه مقلد، 345.

(2) المعجم الفلسفي، جميل صليبا ، ج1 ، 501.

(3) الكاتب وعالمه، تشارلس مورجان ، ترجمة: محمد شكري عياد، 284.

(4) فلسفة التأويل- الأصول- المبادئ - الاهداف، هانس غيورغ غادمير، ت: محمد شوقي الزين، 32.

البنية الحوارية:

إن البنية الحوارية مفهوم حديث ارتكز على الحوار من حيث إنه مشاركة بالحديث بين طرفين أو أكثر؛ ليصل إلى دلالة أعمق وأشمل، فباختين وهو أول من أطلق هذا المفهوم، قصد به من حيث كون النص الروائي ملفوظاً، تلك العلاقة الرابطة بين التلفظ والتلفظ الذي قبله [1].

أما من حيث كونه خطاباً أدبياً فإنه يرى أن الخاصية الحوارية هي ظاهرة مشخصة لكل خطاب، لا تتأتى إلا من التفاعل الحي بين الخطابات [2]. ثم يعبر باختين عن نوع آخر من الحوارية، هي حوارية تفاعل الاصوات المتعددة في العمل الروائي الفني التي أخذت تظهر بقوة في الأدب العالمي بعد دوستييفسكي [3].

ويرى أحد النقاد أن مفهوم الحوارية عند باختين مرتبط أيضا "بالموقف الايديولوجي للكاتب، وبصيرورة الافكار، وتشكلها الفني داخل العمل الروائي"[4].

وأن الاصوات المتعددة تندمج في "وحدة متماسكة مع صور الأفكار، وتحرر من خلال انغلاقها المونولوجي على نفسها، وتكتسب طابعا حواريا"[5]. إن المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مبدأ كليّ تفاعلي؛ لأنه "يرتبط بكامل رؤيته للعمل الروائي"[6]. وهكذا يكون أساس مبدأ التفاعل الحي المنتج شكلا أدبيا ودلالة وموقفاً من العالم، الذي ارتكز إليه مفهوم الحوارية، قائما على ثلاثة محاور، هي: (التلفظ، والخطاب، والموقف الايديولوجي)، ولعل فهم التفاعل واستيعابه على هذا النحو هو ما حدا بـ (دومينيك مانغونو) إلى أن يعرف

---

(1) ينظر: المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ت: فخري صالح، 68.

(2) م.ن ، 84.

(3) م.ن ، 86.

(4) الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، 32.

(5) م.ن ، 32.

(6) م.ن ، 32.

بالحوارية تعريفاً يميزها عن الحوار في كتابه المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تعريفا يورد فيه رأياً يفرق بين الحوارية التناصية، والحوارية التفاعلية، إذ يقول: "الحوارية Dialogism - : يطلق هذا اللفظ في البلاغة للدلالة على الطريقة المتمثلة في تضمين حوار خيالي في صلب الملفوظ، اما تحليل الخطاب فيستعمل، على أثر باختين، للإحالة على البعد التفاعلي الجم للغة، أكان شفويا أم مكتوبا، (المتكلم ليس بآدم، ومن ثم فإن موضوع خطابه يصبح لا محالة الموطن الذي تلتقي فيه آراء المخاطبين المباشرين في الحديث أو النقاش الذي يدور حول أي حدث من الحياة العادية أو رؤى العالم) .. ويمكننا اقتفاء (موران) والتمييز بين الحوارية التناصية، والحوارية التفاعلية.. المصطلح الأول يحيل على أمارات / مؤشرات اللاتجانس اللفظي، والاستشهاد بمعناه الواسع في حين يحيل المصطلح الثاني على التجليات المتنوعة للتبادل الكلامي " [1].

لقد أفاد البحث من هذه المفاهيم، ورآها دقيقة مناسبة لدراسة مسرحيات ناهض الرمضاني، من حيث كونها متناصات من ناحية، ومن حيث التفاعل الحي الفعّال الذي قام به الحوار مع عناصر النص الأخرى (فضاء، وشخصيات) فحوارات الشخصيات خطابات في أمكنة وأزمنة بالضرورة، ولكل شخصية خطابها الخاص بها "والمظهر التركيبي يتكون من العلاقة الحوارية بين هذه الخطابات"[2].

إن العلاقة التفاعلية حتمية بسبب الوجود مع الآخر، وهذه الحقيقة من المسلمات في فكر بول ريكور؛ لأنه يرى "التفاعل الاجتماعي، هو شرط وجودي لإمكان أية بنية حوارية للخطاب، ويبدو كأنه طريقة في التعدي على العزلة العميقة المضروبة على أي وجود إنساني والتغلب عليها"[3]. وهكذا يكون أي عمل أدبي بنية أولا، فتأخذ هذه البنية صفة العنصر الباني المهيمن، ولأن الحوار عنصر مهيمن في النص الأدبي المسرحي، فإن تسمية البحث بالبنية الحوارية هي ما يراها الباحث مطابقة لمحتواه.

---

(1) ت: محمد يحياتن، 36-37.

(2) نظرية التأويل، بول ريكور، ت: سعيد الغانمي، 43.

(3) دراسات أدبية لسانية، مجلة فصلية متخصصة، المغرب، ع(2) ، ص106، 1986، نقلا عن: الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، 29.

الفصل الأول

الحوار الدرامي

المبحث الأول : الحوار الخارجي

المبحث الثاني: الحوار الداخلي

أولا: المونولوج

ثانيا: تيار الوعي

ثالثا: المناجاة

رابعا: الارتجاع الفني

المبحث الثالث: الحوار الصامت

البانتومايم

الصمت في المسرحيات الصائتة

الفصل الأول

الحوار الدرامي

المبحث الأول: الحوار الخارجي

ان الحوار هو احد أهم الأسس التي يقوم عليها النص المسرحي، وذلك، لأنه المادة الاساس في البنية الحوارية، إذ إن البنية الحوارية تكون أداة فاعلة في نسج العلاقات مع البنى الأخرى، وهو في النص "وجه من وجوه استعمال اللغة، وهو من هذه الناحية يفترض الغير، فاللغة على حد تعبير سارتر ، ليست ظاهرة مضافة إلى الغير ولكنها هي الوجود للغير من حيث انه وجود يحيل فيه الشعور إلى علاقة بالشعورات الأخرى، ومن حيث استشعار الذاتية نفسها موضوعا للغير"[1]. وكذلك الحوار؛ فإنه يتأسس على وفق وجود الآخر، فالحوار الخارجي ينطلق من علاقة تبادلية بين طرفين فهو يستدعي "ان يتوجه الخطاب نحو شخص ما، فهناك متكلم آخر هو متلقي الخطاب وحضور هذين الاثنين المتكلم والمستمع هو الذي يشكل اللغة بما هي اتصال : فالفكرة هي وجود النفس تقترن بلفظ وللفظ هنا وظيفة محددة هي نقل الخبر أو الصورة إلى الآخر المتلقي"[2].

فوجود المتلقي والقيام بالدور في المحاورة -أي الأخذ والرد في الكلام- يحكم الأداء في الحوار الخارجي في المسرح، فهو هنا يتمثل "بانتقال الكلام من الشخصية الأولى المرسلة فيصل إلى الشخصية الثانية المستقبلة فترد عليها، وغالبا ما يكون هذا

---

(1) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودت نصر ، 61.

(2) بحث بعنوان الفهم كعلاقة حوارية، صلاح فليفل الجابري، كتاب مشترك عن دار الحكمة، فلسفة الحوار رؤية معاصرة، 145.

الحوار في مشهد يجمع الشخصيتين في حدث واحد وزمان ومكان محددين"[1]. فالحوار الخارجي يدور ضمن إطار مشهدي في المسرح، والمشهدية في المسرح تقدم الحوار في إطار يثير الاهتمام لأن المشهد " يحتل مكانة محترمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعدادا لإثارة الاهتمام والتساؤل"[2]. وهو هنا يقدم الحوار الخارجي الذي سيكون محكوما في علاقة تبادلية تجمع الحوار الخارجي "فالحوار الخارجي الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار مشهدي داخل العمل الأدبي بطريقة مباشرة أطلق عليه تسمية الحوار التناوبي ، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة ذلك ان التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه"[3].

وهو أيضا يجري في إطار شكلي "حين يتحدث فيها المتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي"[4]. وهنا يأتي الحوار المباشر "ليحدد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق وهو إطار خاص"[5].

ويقوم الحوار الخارجي في الدراما على نحو عام بنظام الدور؛ أي ان شخصية توجه الحديث إلى شخصية اخرى فتنصت لها. ثم تجيب بدورها، ويتحول إلى متكلم. وان ثنائية المتحدث/ المستمع التفاعلية هي طريقة اساسية في الحوار الدرامي وهي طريقة يمكن ارجاعها إلى تبادل عبارة بعبارة في التراجيديا الاغريقية[6]، فهو يولد ثنائية الـ (أنا – أنت) في علاقة تبادلية تقوم على توليد مساحة من التوتر الجمالي فهو يتسع ويصبح

---

(1) ينظر: القراءة والتجربة ، سعيد يقطين ، 94.

(2) صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك، ت: عبد الستار جواد، 74.

(3) الحوار في القصة العراقية القصيرة، 12.

(4) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، 197.

(5) الحوار في القصة العراقية القصيرة، ، 31.

(6) ينظر: المسرح والعلامات، الين استون وجورج سافونا، ت: سباعي السيد، 80.

"وسيلة للاتصال، وسيلة للجمال وسيلة للتمثيل وقد بات الحوار الآن شكلا فنيا يقدم الايحاء والجمال والابداع والاصالة... ويمكن ان تصنع منه فنا بالتعاون مع من يتحاورون معك"[1]. وهذا الأخذ والرد في الحوار الخارجي بين ما يشبه المطرقة والسندان يقدمان تفاعلا بين طرفين يجمعهم مشهد واحد يقدم مساحة من التأمل والتفكير بين المرسل والمتلقي.

ويؤكد غادامير "ان الحوار ليس ارادة هيمنة معرفية تفرض على شركاء الحوار الخضوع والامتثال إلى حقيقة معينة يرتضيها طرف دون آخر، وانما هي اكتشاف جماعي لحقيقة تشغلهم"[2].

إن الحوار الخارجي في الدراما بنية مهيمنة رئيسة؛ لذا يجب ان يكون "بطريقة تجعله يثير الاهتمام فكل سطر فيه يجب ان يسهم في تطوير الشخصية أو السير بعلاقتها بالعقدة، فوجه الاهمية فيه ما يمكن ان تثيره من انفعالات أو ما يحدثه من تشويق"[3]. فالحوار الخارجي يقدم الشخصيات ويكون من الناحية اللغوية متناسبا مع المستوى العقلي للشخصية، ويتلون ليقدم حوارا يناسب الشخصية والحوار في الدراما يؤدي إلى "لملمة الحدث وضغطه ودفعه إلى ابعد نقطة، وهذا لا يتحقق إلا من خلال الحوار والتقاء المفردات القادرة بان تعبر الشخصية بواسطتها عن أفكارها وقراراتها المعلنة والمخفية"[4].

فالحوار الخارجي هو الكشف المباشر عن الشخصية، والكشف عن طروحاتها الفكرية عبر الاتصال بين المتحاورين، فيأتي هذا الكشف؛ ليقدم كل شيء ويدفعه نحو

---

(1) مسرح السرد التمثيلي، فرانشيسكو جارثون، 117.

(2) فلسفة التأويل – الاصول – المبادئ – الاهداف، 32.

(3) فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما، روجزم . م. بسفيلد (الابن)، ت: دريني خشبه، 228.

(4) اشكالية الحوار بين النص والعرض المسرحي، منصور نعمان، 81.

الأمام وللحوار الخارجي في المسرح هيمنة طاغية مقارنة بالحوار الداخلي، فهو يؤدي إلى دفع الأحداث إلى الأمام؛ لأنه "فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسي عمقا، أو الحدث المسرحي تقدما إلى الأمام ، فلا ركود في لغة المسرح"[1]. فلغة الحوار الخارجي تحتوي الشخصية تقديما مباشراً وصريحاً فاللغة قادرة على ان تحتوي "الطبيعة الإنسانية بالكلمات وان البشر بالنسبة إلى الكاتب المسرحي، قادرون على الإفصاح عن أنفسهم. والكلمات شارات إنسانيتهم"[2].

ومن هنا فان الحوار الخارجي الذي تسيطر عليه المشهدية، والذي سمته التناوب يدل على أنه ينتقل مباشرة في حديث معين بين طرفين؛ ليعبر عن مستوى الشخصيات من الناحية الفكرية والنفسية، ويقدم الحدث والحكاية والزمن باحداثه فهو "حلقة من الاتصال وان كانت على المستوى اللفظي وذلك لان الجمهور يتجاوب مع المتحاور مستخدما لغة غير منطوقة"[3].

تقع على الحوار الخارجي في المسرح مهمة نسج العلاقات مع العناصر الأخرى البانية للنص، فهو العنصر الذي يستقطب حوله الشخصيات والزمان والمكان. وهذا ما دفع البحث كما جاء سابقا إلى الانتقال من دراسة الحوار بوصفه عنصرا إلى البنية الحوارية بوصفها موطن التفاعل، وعند تناولنا لمسرحية ناهض الرمضاني نجد انه يتناول مواضيع تتناص مع التاريخ السياسي والديني والميثولوجي للعراق على نحو عام، وللموصل على نحو خاص. فنصوصه تعالج مواقف تاريخية ملتبسة، فهو يقدم من خلال مسرحيته (بروفة لسقوط بغداد) احداثا تاريخية يعيد تشكيلها ليقدم مفارقة بين كتابة التاريخ والفن الذي يقدم في بناء النص من خلال الحوار الخارجي، فابتداء بالعنوان (بروفة لسقوط بغداد) نجد ان البروفة هي مصطلح مسرحي ويعني التمرين

(1) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، 659.

(2) الحياة في الدراما، اريك بنتلي ، ت: جبرا ابراهيم جبرا، 85.

(3) مسرح السرد التمثيلي، 117.

المسرحي اليومي وهو طقس خاص بالمسرحيين، ولا يعرف قيمته إلا رجل المسرح ، فالبروفة هي عملية تكرار وكأن المؤلف أراد ان يقول منذ البداية ان هناك دائما محاولة لاسقاط بغداد، فالعنوان يفتح النص على حوار واسع مع التاريخ وما جرى فيه ، بيد ان الحوار الخارجي يكشف عن قيمة التاريخ الذي يشوب روايته العديد من الالتباسات، فينطلق هذا النص من بداية حدث مهم هو اكتشاف احدى الشخصيات خيانة العلقمي:

" عز الدين: خيانة ... خيانة ...

العلقمي : اخفض صوتك . اخفض صوتك. هل تريد هلاكنا ؟

عز الدين: خيانة ، لا احتمل الخيانة كيف تجرؤ على التفكير بطريقة كهذه.

العلقمي: هل تريد الاطاحة برؤوسنا ؟! اخفض صوتك وأصغ لما أقول وستجد ان رأيي هو عين الصواب.

عز الدين: عين الصواب !! هه ما يقوله العلقمي عين الصواب. إذا كان ما تقوله انت هو عين الصواب فكيف اذن تكون الخيانة .

العلقمي : خيانة . خيانة من يخون من ؟ ومن يحمي من ؟ ومن سيقاتل ضد من ؟ هل سألت نفسك هذه الأسئلة ؟ ما زلت مصرا على حماسك الفارغ وعلى طيشك وحماقتك . ما أسهل ان يشهر الإنسان سيفه . وما اصعب ان يغمده في المكان المناسب.

عز الدين: الظلام ... الظلام يلف كل شيء حولنا ... اين النور ؟ يا حراس أضيئوا الانوار "[1].

ان الحوار الخارجي ينشأ نتيجة موقف فكري بين المتحاورين ، فاللغة المستخدمة في هذا المقطع الحواري تكشف ان اللغة تتسم بالوضوح والبساطة، ويداخلها نوع من الخطابية البسيطة في شخصية عز الدين ، وتقترب لغة العلقمي من كونها لغة سياسية محنكة يمتلك صاحبها الكثير من الدهاء، ويكشف هذا المقطع عن عدد من

(1) بروفة لسقوط بغداد، ناهض الرمضاني، 3–4.

المصطلحات الاجتماعية [خيانة، وحماس، وقتال] تكشف هذه المفردات عن قضية مهمة هي محور الحديث بين الشخصيتين. فاللغة تبدأ هادئة ثم تتوتر بفعل تصعيد الموقف بعد اكتشاف عز الدين خيانة العلقمي. إن شخصية عز الدين تتجه نحو الخطابية المباشرة التي تتأتى من اندفاع خلقي واجتماعي، بينما تكشف شخصية العلقمي عن ذكاء ودهاء؛ فالجمل التي يتلفظها العلقمي هي جمل موجزة تنطوي على حكمة في ايجازها، فحوارها يتسم بلغة الحكمة التي تعكس شخصية العلقمي التي تغيب في تخف ماكر خلف اللغة الواضحة. ويكشف الحوار عن البعد المعرفي لشخصية العلقمي في قوله "ما أسهل ان يشهر الإنسان سيفه. وما اصعب ان يغمده في المكان المناسب"[1].

وتنطلق بروفة لسقوط بغداد ومن مجموعة قيم تحاول ان تصور مضامين فكرية للصراع المادي والمعنوي ويعرض الصراع الداخلي لشخصية العلقمي بين حبه لمدينته وخيانته لها؛ إذ ان الشخصيات حقيقية في هذا النص باستثناء شخصية عز الدين التي هي شخصية وهمية اضافها المؤلف ليقول على لسانها مضامين فكرية حول سقوط بغداد المتكرر.

ومسرحية بروفة "تعتمد في المشهد الثاني على لعبة تنكرية يتداخل فيها المسرح بالتاريخ والمسرح بالمسرح والتمثيل بالتمثيل. إذ نجد مجموعة من الممثلين الشباب كانوا يؤدون بروفة لمسرحية عنوانها سقوط بغداد ولكن الحوار ينحو منحىً آخر فيفصح الممثلون عن أسباب تمثيل هذه المسرحية، وتشخيص بعض الأدوار دون غيرها في حوار يجري بين الممثلين الذين يقدمون ادوار شخصيات من الماضي لتقديم حقيقة مدينة بغداد في الحاضر"[2]. والحوار في هذا المشهد يبدأ بالآتي:

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 4.

(2) ينظر: بغداد مأساة المعادلات المعقدة والبوح لسقوط بغداد في الكتابة الدرامية العربية، د. عبد الرحمن بن زيدان، انترنت www.abdulrahmanbinzeedan.com .

"عز الدين: لا ادري يا أستاذ. هناك أكثر من سبب يجعلنا نتمنى ان نمثل مسرحية أخرى.

هولاكو: من فرض هذه المسرحية علينا

المؤلف: الوقت والظروف. كان هذا هو النص الوحيد الجاهز لدي والذي يمكن تمثيله بهذه الإمكانيات. منظر واحد وبضع ممثلين وأثاث مستعار. ونفس الملابس طوال العرض"[1].

تظهر في هذا المقطع الحواري الشخصيات المتحاورة، وقد تحولت تحولا كبيرا واضحا من المشهد الأول حتى الثاني، فلغة الحوار تنتقل من الجو التاريخي إلى لغة يومية أشبه ما تكون بمحادثة يومية من ناحية أدائها، فشخصية عز الدين تصر – بعد التفكير – على ان هناك أسباباً تجعلها تعيد حساباتها في هذه المشاركة، وهي اشارة للتحول في مجرى الأحداث. وكذلك شخصية هولاكو التي تحاول من خلال حوارها كسر منطقها الحواري في المشهد الأول عبر التبدل في مجرى خطابها الحواري، بينما نجد شخصية المؤلف هي التي تحاول ان تقدم حججا على منطقها في صياغة هذه الحوارات، من خلال الكشف عن حقيقة حاول المؤلف إثباتها هي أن "بغداد مدينة تعيش تاريخ الاغتصاب والجرائم وإبادة شعب عريق"[2]، ثم يستمر المؤلف في منطقه هذا في مشاهد أخرى، مثل:

"المؤلف: لقد كان البناء منخورا بشكل كبير . وقد ساهم العلقمي في هدمه بشكل فعال. انتم تعلمون ان بناء مدينة يحتاج لجهد مجموعة كبيرة من الناس يستغرق وقتا طويلا. اما إحراقها، فبإمكان شخص واحد ان يفعل ذلك وبسهولة

عز الدين: وكان العلقمي من احرقها واحرق نفسه معها. لقد كان وزيرا حمارا بالفعل.

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 19.

(2) بغداد مأساة المعادلات المعقدة والبوح بسقوط بغداد في الكتابة الدرامية العربية.

المستعصم: وزير ... وحمار ؟!! "[1].

إن هذه الحوارات تحاول ان تكشف سبب السقوط الذي هو الهيمنة السياسية المطلقة، فالمدينة لا تنمو بهذه الطريقة "فالبناء كان شكليا، والبناء كان أجوف مما سهل على الاحتلال مهامه التوسعية وسهل عليه التخطيط للهيمنة على بغداد، وقد أعطت هذه الأسباب للهيمنة على بغداد"[2].

ان الحوار الخارجي يعرض علاقة بالتاريخ معقدة، فهو عملية إعادة صياغة أسباب السقوط، وقد اعتمد عليها في هذه المسرحية على نحو واسع جدا، وهذا يعود لطبيعة القضية التي يعالجها، فهي قضية حساسة في التاريخ تحتاج إلى نوع من المباشرة في طرح الآراء، فقدم الحوار الخارجي في مسرحية بروفة مأساة سقوط بغداد محاولة للإنذار من ان بغداد سيستمر سقوطها ويتكرر، وهذا ما حدث في الاحتلال الانكلوامريكي لبغداد مرة أخرى، وكانت الأسباب نفسها، فالحوار يكشف عن ان الأخطاء التاريخية تكرر نفسها ، وهذا ما يؤكده في معالجة هذه القضية.

ويتطور بناء النص من خلال الحوار، ليكشف في لحظة واحدة عن حدث رمزي مركزي، وهو اقصاء عرش الخلافة الذي يصبح خارج المسرح "وهذا لم يمنع المؤلف من الاستعانة بالسؤال الجارح الذي كان يلقى جوابا صارما حول رمز العرش ومصيره وحول حمله خارج فضاء اللعب. أو خارج التاريخ العربي. نفيا لرمز السلطة فيه واقصاءا لها ضمن عملية شاملة حتى لا تعود هناك خلافة بكل ما تحمله من معاني دينية وسياسية وسيادية وبترولية. ليقدم الصراع بين هولاكو والمستعصم صورتها الأولى كرمز يمثل القوة الغازية والثاني يمثل الرمز الضعيف في هرم السلطة"[3].

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 44-45.

(2) بغداد مأساة المعادلات المعقدة .

(3) بغداد مأساة المعادلات المعقدة www.abdulrahmanbinzeedan.com

" هولاكو: يسحب المستعصم من يده مبعدا إياه عن كرسي العرش. كرسي من الذهب الخالص. قد يكون مفيدا لو أنفقنا ثمنه على تجهيز الجيش

المستعصم: ماذا تقول ؟ انه ... انه عرش خلافة

هولاكو: إذن ..... لم يعد هناك عرش للخلافة"[1].

فالعرش والذهب والجيش والمقاومة والاستسلام صورة بروفة سقوط بغداد وصوتها، من حيث كونها نصا دراميًا يتابع لحظات السقوط، وقد جسدها ناهض الرمضاني من خلال الحوار الخارجي الذي قدم رؤية مغايرة لأسباب السقوط، والتنبيه إلى ان بغداد ما يزال سقوطها مستمرا وما تزال تغتصب.

أما في مسرحية نديم شهريار فإن الحوار يتأسس من خلال تطبيق ارادة الهيمنة التي يحاول ناهض الرمضاني فيها ان يخضع شخصياته لها. ويحاول ان يقدم من خلال هذا الحوار نوعا من الهيمنة اللغوية لحساب شخصية الشاب الذي يمر بادوار تحول من شاب إلى امرأة بشخصية جديدة هي شهرزاد. وناهض الرمضاني يعود إلى اجواء اساطير المصباح السحري الذي اعتمد عليه في بناء النص، فهو يقدم أسطورة من نوع خاص تقوم على رؤية مفارقة للاسطورة التي وردت في كتب الادب، وهي رؤية تقوم على المغايرة والاختلاف في ميزان القوى الذي يحكم علاقة الشاب بخادم المصباح، وهو يحاول ان يقود عبر الحوارات الشخصيات جميعاً إلى اكتشاف حقيقة واحدة تشمل الجميع دون استثناء:

"الشاب: بدهشة المارد ؟ خادم المصباح !! لا اصدق ما أراه لقد نجحت هل أنا مستيقظ فعلا؟ ها انت قد حضرت !! تماما كما في الحكاية.

المارد: ما يحدث في الواقع اغرب كثيرا من كل الحكايات.

الشاب: لا زالت غير مصدق لقد أجريت التجربة بدافع الفضول لابل بدافع اليأس، لم أكن اظن انها ستنجح ... لم اكن اتوقع اية نتيجة .

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 33.

المارد: ومع ذلك فانك اجريتها .

الشاب: لم يكن لدي خيار ، كنت حائرا جدا يائس وخائف . متعب اما الآن ... ماذا الآن؟ ... ماذا الآن ... ؟ لقد ازدادت حيرتي انا لا اصدق ما اراه بعيني هل انت موجود فعلا؟

المارد: انا موجود لانك موجود . ما تراه حقيقي ، ما دمت انت حقيقيا .

الشاب: لكن عقلي يرفض ان يصدق كل هذا .

المارد: عقلك !! تقول عقلك ... هل يستطيع عقلك المسكين ادراك ذرة واحدة من هذا الكون"[1].

يكشف هذا الحوار عن جدل فلسفي بدأت به من خلاله المسرحية حوارها، فعبر الاحتجاج العقلي يبني النص حواره الخارجي، فهو يستخدم لغة منطقية تحاول اقناع الشاب، فحوارات المارد تتسم بالعقلانية، وتحاول ان تؤسس حوارها عليها، بينما تحاول الشخصية الثانية ان تتعكز في حوارها على الإيمان العميق فيما يخص تحكيم العقل أو العرفان في جوانبه الاستشعارية التي لا تخضع لسلطة العقل بل تتسامى عليه. ويكشف الحوار الخارجي عن تبادل الأدوار بين شخصية المارد وشخصية الشاب في الحوار، فالمارد شخصية اسطورية قادمة من اجواء لها خصوصيتها وهي في بناء حوارها كان يجب ان تأخذ طابعا اسطوريا متوقعاً يناسب غرائبيتها، لكن المسرحية تمارس تبادلاً في الأدوار من حيث المنطق الحواري للشخصيات يتضح ذلك من خلال جواب المارد على الشاب حين يقول "انما يجري في الواقع اغرب كثيرا من كل الحكايات"[2] وهذه البداية التي ينطلق منها حوار المارد تؤسس للمفارقة التي تفصل العالمين عالم الواقع، وعالم الاساطير والحكايا المشبعين بالغرائبية؛ فالشاب ينتمي في حواره إلى عالم الواقع والمارد إلى العالم الغرائبي، بيد ان شخصية المارد تمتاز بواقعية كبيرة، وهذا بحكم القدرة

(1) نديم شهريار، 5-6.

(2) م.ن ، 6 .

الغرائبية التي يحملها، فقدرة المارد على اكتشاف ما يجري اعطته القـدرة عـلى التـصور العالي وما فيه من تناقض يكشفه الحوار الخارجي ثم قول المارد "انا موجود ومـا تـراه امامك حقيقي. ما دمت انت حقيقيا"[1].

فهذا المنطق الحواري يستند إلى الكوجيتو الديكارتي "انا افكر إذن انا موجود" فهذه اللغة إذا تنتمي إلى الفلسفة ، إذ ان المارد يربط وجوده بوجود الشاب وما يشعر به. ونجد في هذا الحوار من ناحية رسمه الكتابي والشكلي أن جمل الشاب تأخذ مساحة أكبر في النص، إلا ان جمل المارد اقوى من حيث صياغتها اللغوية ومضمونها الفكري، وهي تكشف عن سعة المعرفة التي يتمتع بها، مع أنها تشغل مساحة أصغر وفي مـشهد آخر يعود المارد ليمارس منطقه الاسطوري في بناء حواره:

"المارد: ايها الشاب انك ترتعش كسعفة يابسة لمجرد سماع اسمه.

الشاب: لا تتهرب من سؤالي . كيف عرفت قصة شهريار ؟ هل كانت مكتوبـة عندكم منذ آلاف السنين؟ هل تنبأ المنجمون بظهوره؟

المارد: لا ليس إلى هذه الدرجة.

الشاب: وإذن .

المارد: ببساطة لقد قرأت افكارك فحسب.

الشاب: بامكانك ان تقرأ افكاري ؟

المارد: بكل سهولة .

الشاب: رائع ... رائع جدا بامكانك اذا ان تغتال شهريار أيضا بالبساطة نفسها.

المارد: لا ... لا ... لا اقدر على ذلك ... ابحث لك عن طلب آخر.

الشاب: لا تقدر ! كيف تكون ماردا وتعجز عن قتل إنسان"[2].

---

(1) م.ن، 6 .

(2) نديم شهريار ، 7- 8.

ان السمة التبادلية بين الشخصيتين مسيطرة على هذا المشهد الحواري؛ لكن زمام الحوار دائما يكون بيد شخصية الشاب، ونجد ان الجمل التي يقولها الشاب تمتاز بالفقر نسبيا مقارنة بحوار المارد، وان جمل المارد تعتمد على لغة بسيطة وناهض الرمضاني يضعنا هنا في لعبة من حيث مستوى اللغة التي يستخدمها في بناء حواره الخارجي، إلا ان هذا يكشف ان هناك دلالات مختفية خلف المعنى السطحي للنص الذي يبدو بسيطا في تركيبه، دلالات واسعة تفتح النص على تأويلات عدة، فاللغة التي ينبني بها هذا الحوار تشتغل على مستويين؛ في المستوى الأولى جاءت اللغة بسيطة؛ أما الثاني فيمتاز بجملة ذات دلالة عميقة تقدم بعدا فكريا واسعا يعطي النص مزيدا من الايحاء والتأمل، فالذي يتلقى الحوار من الشاب هو المارد ما يجعل الحوار ينتقل من البساطة إلى لغة توحي بالرمز والإيحاء والدلالات العديدة. ويستمر الحوار ليقدم مضامين عديدة اهمها: طلب الشاب من المارد قتل شهريار، فينتقل الحوار من اجواء اسطورية إلى حقائق تفشل على الأرض عندما يعجز المارد عن قتل شهريار الذي يمثل هنا رمز السلطة الفاسدة التي اشاعت الرعب فيما حولها. وحوار المارد يكشف عن ان هذه الشخصيات التي هي رموز للسلطة قد حولت العالم بكل اشيائه إلى اذن مخابراتية كبيرة تسمع أي شيء، وهذا المزج بين عجز المارد يتمتع بقوى خارقة أمام شخصية شهريار. ان البعد الاسطوري الذي يطبع شخصية المارد ينقلب إلى بعد واقعي من ناحية السلوك، ولكنها تبقى اسطورية في حواراتها فقط، وهذا يكشف عن ثيمة رئيسة هي أن تغيير الرؤوس الفاسدة في العالم العربي والاسلامي شبه مستحيل، وان تحقيقه يجب ان لا يكون على القوى الاسطورية أو الخارقة، بل على الايمان بالقوة الكامنة في الانسان.

وهناك تقنية تتجلى بوضوح في أغلب المسرحيات قيد البحث هي تحول الشخصية عبر انقلابها إلى شخصية أخرى جذرياً وفجائياً كما في مسرحية بروفة لسقوط بغداد؛ إذ تتحول الشخصيات من شخصيات اسطورية تاريخية مثل شخصية المستعصم وهولاكو والعلقمي إلى فتيات كن يؤدين بروفة لمسرحية يعدها مؤلف ما، اما في مسرحية نديم شهريار، فان التحول والانقلاب الجذري للشخصيات يكون من خلال

القوى الاسطورية التي يتمتع بها خادم المصباح، فيتم تحويل الشاب إلى امرأة جميلة تسمى فيما بعد شهرزاد . ويأتي هذا التحول بسبب محاولة الشاب ان ينقذ امرأة يحبها، وهي إحدى اللواتي دخلن مخدع شهريار لتقتل، وبعد هذا التحول يجري حوار تتغير فيه الادوار إذ تتعاكس:

"المارد: بزهو . ما اروعك . هل اقتنعت ببراعتي ؟

المرأة: لو لم اكن شابا وسيما لما استطعت ان تحولني إلى انثى رائعة بهذه السهولة. ألم تقل ان قوتك من قوتي ؟

المارد: امرأة مغرورة .

المرأة : لا بل انثى تعرف قيمة جمالها ؟ ! ووقعها في قلوب الرجال

المارد: قلب شهريار هو المهم"[1].

ان هذا التحول في الشخصية يصحبه تغير في طبيعة الحوار الخارجي ولغته، إذ ان زمام المبادرة في الحوار يصبح بيد المتحول الجديد الذي هنا هو الشخصية الجديدة شهرزاد. فنجد ان حوارها بدأ يتجه نحو جمل موجزة ومؤثرة في واقعيتها التي عليها ان تناسب الشخصية الجديدة. إذ يكشف الحوار عن حقائق في حياة الشخصية الجديدة فضلا عن مهمتها الجديدة، وهي انقاذ الحبيبة امنيات. ويتجه حوار شخصية شهرزاد إلى استخدام منطق المارد إذ نجد ان الحوارات التي تلي هذا المقطع الحواري تتحول من حيث كشفها عن احساس الشخصية من لغة خاضعة تعكس شخصية الشاب إلى لغة عليا، لغة تأمر المارد وتسخر منه بعد ان كان مصدر خوف. وتحاول الشخصيات في هذه المسرحية عبر حوارها الخارجي ان تقدم مضامين ذات إبعاد سياسية تعليمية إذ يتجه خطاب المارد في الفصل الأول إلى ان يقنع الشاب الذي يمثل الأمة العاجزة أمام سلطات القمع والاضطهاد، بأن التغيير لا يكون إلا بالقوة التي تشعر بها الأمة، فإذا كانت الأمة قوية في داخلها استطاعت ان تدرك مدى احتياجاتها، فتقوم بالبحث عن

---

(1) نديم شهريار ، 20.

بديل لواقعها. وان أهم شيء يكشفه حوار المارد الذي قلب المعادلة باستخدامه منطق الواقع الذي يناقض عالم الأساطير هو ان القوة السحرية والأسطورية لم تستطع ان تفعل شيئا لنا في احداث تغيير في واقعنا السياسي، بل ان التغيير يكمن في مدى إيماننا بأنفسنا وقدرتنا على التغيير. ان حوار الشاب الذي أخذ يدرك حقائق الأشياء من خلال حواره انقلب وتغير في طريقة فهمه للأمور، إلا ان نهاية النص تكشف ان الذي يتصدى لمهمة تغيير الواقع السياسي بالنيابة عن هذه الأمة يجب ان يكون مبنيا بناء ايديولوجيا وعقائديا، بحيث لا يسقط صريع شهوات السلطة، ويتغير عنده مجرى المهمة التي تصدى لها.

أما مسرحية أمادو فتقدم رجلا يتغير باستمرار، فالشخصية الرئيسة هي شخصية أمادو الذي يكون له ماضي فلاح مرة وماضي معلم مرة، وماضي عسكري محترف مرة ثالثة. إلا ان الحكاية التي يرويها كل منهم هي نفسها ويصور هذا النص الشخصية من خلال حوارها الخارجي بثلاثة مستويات من الحوار تمثل طبيعة الشخصية. ولكن الحدث هو واحد ولكنه يروى بطرائق مختلفة تصور المسرحية قصة جندي بقي في جزيرة لمدة ثلاثين عاما ينتظر اوامر الانسحاب من قادته العسكريين، وهو لا يعلم ان الحرب قد انتهت. ثم يقوم بقتل اصدقائه الثلاثة الذين معه على ظهر الجزيرة؛ لأنهم حاولوا ترك مواقع القتال. فتظهر شخصية أمادو بثلاثة ادوار لتعكس طبيعة تشكيل الجيوش وطرائقها من هذه النماذج من الجنود. وناهض الرمضاني يقدم نفس التقنية فيما يخص الانقلاب والتبدل في الشخصية التي تطغى على نصوصه جميعا، وهذا التبدل في الشخصية يؤدي بالضرورة إلى تبدل في لغة الحوار.

يقدم لحواره الخارجي في مسرحية أمادو عبر مشهد في جزيرة فيها اشجار وادغال، وفيها ملجأ عسكري يصور رجلا يرتدي ملابس عسكرية ممزقة والضمادات تغطيه، وهو يجلس أمام نار صغيرة يتدفأ بها. هذا هو المكان اما الزمان فهو بعد الحرب التي قامت بين بلدين هما اليابان والولايات المتحدة الأمريكية. ان هذه المشهدية التي يجري الحوار الخارجي فيها تعتمد على رسم صورة واقعية تقوم على المشاعر

والاحاسيس وصدق العواطف، لكنها ليست مطابقة للواقع بأي حال. يتأسس الحوار الخارجي من نقطة مشهدية تفتح النص أمام حوارات تصويرية مقاربة للواقع ويصور هذا المقطع الحواري بعثة عسكرية تبحث عن بقايا جنود بقوا في ارض المعركة، ولم تستطع إبلاغهم ان الحرب قد انتهت، وبقي هؤلاء الجنود مدة ثلاثين عاما وذلك لتقديسهم للصرامة العسكرية. ولم يغادروا مواقعهم القتالية وأحد هؤلاء الجنود هو الجندي أمادو.

"الجندي: تقدم يا سيدي.

الرجل: من أنت ايها الجندي ؟

الجندي : انا أمادو . أمادو يا سيدي لا اظن انك تتذكرني ... لم اكن شخصا مهما يوما ما... لم اكن إلا الجندي أمادو

الرجل: لقد عرفتك ... انه انت ... اتذكرك الآن تماما اعتقد انك انت أمادو

الجندي: لقد اخبرتك بذلك يا سيدي انا ... انا أمادو

الرجل : اترك هذه الكلمة ... انت لا تعرف مدى سعادتي برؤيتك لن تستطيع ان تدرك مدى سعادتي لبقائك حيا. البلاد كلها ستحتفل بنجاتك.

الجندي: انا ... انت سعيد لرؤيتي ... البلاد ... من سيحتفل بعودتي.

الرجل: الجميع سيحتفل بعودتك ... اننا نبحث عنك وعن آخرين منذ شهور.

الجندي: لماذا ... لماذا تبحثون عنا ... يا سيدي ؟

الرجل : كان لدينا شكوك في نجاة بعض رجالنا. وقد كانت شكوكنا في محلها. وها انت ذا أمامي برهان عن صحة فروضنا.

الجندي: لماذا ؟ وأية شكوك ؟ انا لا افهم عما تتحدث . لماذا جئتم؟

الرجل: أمادو ... اود ان اخبرك بأمر ما ... اريدك ان تعلم ان الحرب قد انتهت"[1].

---

(1) أمادو ، ناهض الرمضاني، مجلة اقلام، 121.

إن الحوار المسرحي والقصصي ليس مطابقا للواقع بأي حال من الأحوال، ولو ان المطابقة التامة حاصلة لقرأنا في النصوص المسرحية والقصصية جملا متقطعة تفتقر إلى الترابط والتسلسل المنطقي؛ لان الناس عادة ما يثرثرون أكثر مما يتحاورون، لكن المؤلف يهذب احاديث الشخصيات، وينسقها في قالب رئيس تجري فيه الأحداث، من هنا يشيد هذا النص حواره الخارجي، إذ تتكشف الشخصيات في تبادلها للحوار؛ ليصبح أداة للاتصال والكشف والايحاء والجمال وهذا ما يولد مسافة جمالية، وبهذا يتحول بكل اشكاله إلى فن يكشف ان المسرحية من الواقع المعيش، فالحوار هنا يقدم نقطة افتراق واسعة عما جرى من ثلاثين سنة من الانتظار، وعدم ترك المواقع العسكرية، والالتزام وبالأوامر العسكرية الصارمة فهي شبه مقدسة في عالم العسكر، فجاء حوار أمادو ليكشف عن أنه لم يكن يتوقع ان تنتهي الحرب بكل هذه البساطة، وبعد ثلاثين سنة تعود مجموعة من الرجال للبحث عن أشخاص تذكروهم متأخرا فوجدوهم بواسطة نار صغيرة مشتعلة على ظهر الجزيرة. فقد كان لكل شخصية حقيقة مغايرة ومختلفة عن الأخرى، فالقضايا التي يعالجها هذا المقطع الحواري المنتخب يقدم شخصيات لها مستوى مختلف في الرؤية تجاه الأشياء والعالم، إلا ان هناك مضمونا واحدا يجمع الشخصيات كافة، وهو كيف تخلى الوطن عن جنوده وقد قضوا على ظهر هذه الجزيرة ثلاثين سنة يدافعون عنه، وقد عاشوا على ارض الجزيرة أكثر مما عاشوا على ارضه. وبعد مضي كل هذه السنين بدأ البحث عنهم.

ان هذا الحدث الذي هو انتهاء الحرب، وبقاء هؤلاء الجنود يدفع به الحوار إلى الأمام ليقدم في إطار علاقة تبادلية بين هؤلاء الجنود الذين يمثلهم أمادو الباقي الوحيد هو منهم بعد ان قام بقتلهم؛ لانهم حاولوا ترك مواقعهم العسكرية. وقد قام أمادو بقتلهم حسب الأوامر العسكرية التي تنص على قتل من يحاول ترك ساحة المعركة دون أمر عسكري. من هنا يقدم الحوار هذا المشهد الذي يجمع ضابطا يعود متأخرا للبحث عن جنوده، وبين أمادو الذي طبق القوانين العسكرية في قتل رفاقه الذين معه.

في المشهد الثاني تظهر شخصية أمادو مختلفة من حيث ماضيها، إلا انها تحافظ على الاسم (أمادو)، تظهر بزي راهب يدور بينه وبين ضابط برفقة مجموعة من المصورين والصحفيين جاءوا للبحث عن جنود تركوا على ظهر الجزيرة، هذا الحوار:

"الراهب: حدث هذا بسببكم ... بسببك انت ... لماذا تركتنا هنا وحدنا وهربت بجلدك ... لما تركتمونا ايها المجرمين

الرجل: لم يكن هناك وقت . كان ظرفا عصيبا للغاية وعليك الآن ان تنسى تلك الايام وتعود معنا ... ستعود ... ستعود معنا وسنستقبلك كبطل قومي .

الراهب: ضاحكا بمرارة ... أنا ، أنا بطل قومي ؟! ما الذي فعلته لاستحق هذا اللقب وهؤلاء – هل هم مجرمون ... جبناء ... أم انهم مثلي ابطال قوميون ... هل انا بطل حقا أم مجرم ... أم لعلي مجرد احمق ... هل ستحاكمونني لانني نفذت اوامركم أم انكم ستعلقون وساما في رقبتي لانني قتلت ابناءكم ؟

الرجل: كان عليك ان تنسى لماذا اخبرتنا بتلك القصة ؟

الراهب: لانها حدثت ... لانهم قتلوا . قتلوا ولا اريد ان يضيع دمهم .

الرجل: حدث هذا منذ عقود وانتهى تعال معنا وسيكون كل شيء على ما يرام.

الراهب: يتحرك برشاقة ويمسك برمانتين ويزيل مسامير الامان بسرعة ويفتح ذراعيه صارخا ابتعدوا ... ابتعدوا ايها الحمقى ... ابتعدوا ايها المخنثون ... ماذا تريدون مني؟ اتبحثون عن قصة جديدة ... كذبة أو فضيحة جديدة تبيعونها لمجلاتكم لماذا دنستم جزيرتنا ؟

الرجل: اهدأ ... اهدأ والق هذه القنابل .

الراهب: ايها الحمقى ماذا ستقولون عني ؟ ماذا ستكتبون عن أمادو ؟ هل انا مجرم ؟؟ أم مجرد احمق عاثر الحظ ؟ لماذا جئتم ؟ لماذا ؟ لماذا ؟

الرجل: عليك ان تعود معنا إلى وطنك ...

الراهب: وطني ... وطن تخلى عني ليس وطني بلاد باعت دم ابنائها ليست بلادي ... ارضي ارضي وأنت ... انت بالذات ابتعد عني. كم كنت اود قتلك . انت يا من تصدر الأوامر حينا وتنسى ذلك أحيانا. تنسى ثلاثين سنة ياااه"[1].

ان الحوار الخارجي يتأسس على وفق وجود الآخر، وهذا يستعدي المؤلف للإمساك بتلك اللحظات المكتنزة والمعبرة عن الشخصيات في لحظات تجليها والقدرة على تقمص الشخصيات والتكلم بلسانها. وكشف دواخلها. وما يفعله ناهض الرمضاني هو احداث انقلاب في الشخصيات على مستوى الشكل في شخصية أمادو، فمرة كان عسكرياً محترفاً، ومرة أخرى معلماً في مدرسة ومرة أخرى فلاحاً، وتروى القصة روياً مختلفاً، إلا ان الخلل الذي وقع فيه الحوار هو حضور أمادو شخصيةً بمنطق حواري واحد، إذ اعتمد في بناء الحوار على الجانب العاطفي والوجداني، وهذا من الأخطاء التي وقع فيها الحوار. إذ يجب ان يبنى الحوار بناءً مغايراً عند تبدل الشخصية. ونجد ان حوار الضابط الذي يظهر في النص بشخصية رجل بقي محافظا على مستواه. إلا ان الحوار يكشف عن مرونة في معالجة الافكار ويحافظ على ايقاع متناسق، ويفتح مساحات من التأمل العميق بين أمادو والوطن عبر شخصية الرجل. فجاء الحوار الخارجي هنا؛ ليقوم بدفع الحدث والكشف عن حبكة النص، والكشف عن ثنائية بين شخصية أمادو والمكان الذي هو الوطن. لقد سعى الحوار إلى أن يدفع باتجاه الكشف عن رؤية الإنسانية للحروب، ويفضح عمق الاذى النفسي الذي لحق بشخصية أمادو، الذي حاول الكاتب المسرحي ناهض الرمضاني ان ينمذجه من خلال تعدد المرجعيات الثقافية والطبقية.

---

(1) أمادو ، 129.

المبحث الثاني

الحوار الداخلي

إذا كان الحوار الخارجي هو نمط تواصلي بواسطة الملفوظ، فان الحوار الداخلي هو نمط تواصلي لكنه لا يستدعي وجود الآخر، بل هو حوار من جهة واحدة ويوجه إلى الداخل؛ ليبلور موقف الذات تجاه اشياء لا تظهر في الحوار الخارجي، وهو حوار يتجه نحو الذات ويعود إليها لان الذاتية تحكم هذا النوع من الحوار، فهو حوار يتوجه نحو الجميع ليقدم دواخل الشخصية ويكشف عن ما تعانيه يتمظهر هذا عبر الأنواع التي تشعبت داخل الحوار الداخلي والتي تكاد الحدود بينها ان تكون هامشية ومصطنعة، غير ان هذا التعدد في أنواعه يكشف عن ما تعانيه الشخصيات من مشاكل واحلام واوهام وتداعيات وكل هذه تعكس تعقد الشخصيات.

ويأتي الحوار الداخلي من دافع نفسي تعيشه الشخصية بكل ابعاده من توتر وصراع ومواقف فكرية، وهو نمط تواصلي يتجه نحو ذوات عدة، ليقدم لها داخلا غير متشكل أو ما زال يتشكل . والحوار الداخلي أنواع اهمها:

أولا : المونولوج :

يرى دوجارين ان الحوار الداخلي هو "وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل المؤلف"[1]. بينما يعرفه جيمس جويس "بأنه حديث شخصية معينة الغرض منه ان ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل المؤلف. وهو حديث لا مستمع له، لأنه حديث غير منطوق"[2]، ووظيفته الرئيسة هي نقل المتلقي نقلا مباشرا إلى داخل الشخصية لتقدم من خلاله مواقفها تجاه

(1) نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، 293.

(2) القصة السيكلوجية، ليون آيدل، ت: محمود السمرة، 116.

الخارج والمونولوج من ناحية اداء الممثل على خشبة المسرح هو وقوف "ممثل بمفرده أمام المشاهدين على خشبة المسرح ليلقى هذا المونولوج التي يتأمل فيها مأساته وأسبابها ومقدماتها القريبة والبعيدة"[1].

فالمونولوج يكشف حدود الذات ويرسم العلاقات الشعورية للمرسل، والغرض من الناحية الفنية هو اتاحة فرصة لكشف الشخصية داخل النص الأدبي التي لا يستطيع الحوار الخارجي ان يقدم على شيء لهذا يميل المونولوج إلى ان يعبر عن "أكثر مقاصدها صميمية وأقربها إلى اللاشعور، وهي أفكار سابقة على كل تنظيم منطقي، أي انها في حالة النشوء"[2]. أي انه يضيء جانبا قيد التشكل ويوضح مسارات هذا الداخل للذات ويتسم التعبير عنها "بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة، والغرض منها هو الإيحاء للقارئ بان هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها إلى الذهن"[3].

ويقسم المونولوج قسمين هما:

1- مونولوج مباشر:

وهو الذي "يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة على عدم الاهتمام بتدخل المؤلف أي انه يوجد غياب كلي للمؤلف، بل ان الشخصية لا تتحدث حتى إلى القارئ"[4]. فالشخصية توجه كلامها إلى الداخل. محاولة لمراجعة الذات، وفك رموزها.

---

(1) الأدب وفنونه، عز الدين اسماعيل، 120.

(2) عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اونيليه، ت: نهاد التكري، 163.

(3) وجوه الماس، البنيات الجذرية في ادب علي عقلة عرسان، محمد عزام، 184.

(4) م.ن ، 187.

2- مونولوج غير مباشر:

وهو الذي "يعطي القارئ احساسا لحضور المؤلف المستمر، ويستخدم وجهة نظر المفرد الغائب بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم والطرق الوصفية والتعبيرية"[1].

فالحوار الداخلي يقدم على نحو مغاير للحوار الخارجي، فهو كلام موجه إلى الجميع على حد سواء إلى المتلقي والاشياء، بيد انه يوجه بالدرجة الأولى إلى ذات المرسل فالحوار الداخلي يكون استبطانا للذات ومحاولة لسبر اغوارها من الداخل ونصوص ناهض الرمضاني عنيت عناية كبيرة بالحوار الخارجي ، اما الحوار الداخلي فقد كانت مساحته اقل؛ وهذا يعود لطبيعة الموضوعات التي عالجتها المسرحيات. جاءت مسرحية (جوف الحوت) لتقدم شخصية واحدة تظهر على لسانها شخصيات عدة أخرى فهذه المسرحية تصور رجلاً ابتلعه حوت بعد ان خرج من مدينته وقرر الانتحار، وهذه المسرحية تتناص مع التاريخ الديني لمدينة الموصل في قصة النبي يونس عليه السلام. فالنص يبدأ بجملة متوترة تطرح اشكالية كبيرة من خلال شخصية لا اسم لها. يبدأ النص المسرحي بالآتي:

"من اوكل لي مهمة اصلاح العالم؟ من؟ من؟ أي عبء وأية مهمة مستحيلة؟ ولماذا انا؟ لماذا انا بالذات؟

انا في جوف الحوت والحوت في جوف البحر ... أي عزلة أشد من هذه؟ أيها الحوت ... أيها الحوت ... يا من لا يمكن للنور ان يجعلك أكثر وضوحا ويا من لا يمكن للظلمة ان تجعلك اشد عتمة. ايها القوي ... ايها الغامض سر في طريقك ... غص كما تشاء ابعد واعمق..."[2].

ان أهم سمات المونولوج انه يتسم بالذاتية فهو نقل امين لنشاط الذاكرة، فنحن أمام نص ينقل مشكلة ذاتية في حوار من جهة واحدة هي شخصية المرسل، فتوجه كلامها إلى الحوت، بيد ان النص ينفتح منذ البداية ليقدم مشكلة قديمة هي مشكلة

---

(1) م.ن، 187.

(2) جوف الحوت، 3.

الاصلاح في المجتمع، فالحوار يكشف قيمة الأفعال السابقة للشخصية التي اضطرتها إلى الانتحار بعد ان اكتشفت استحالة المهمة الموكلة إليها.

إن الجملة الحوارية الاولى الموجهة لكل شيء تكشف القيمة الثقافية والمعرفية للشخصية فحوارها يتسم بالعمق، وهذا الدخول في النص يكشف عمق الازمة الحقيقية التي تعاني منها الشخصية، فالحوار الداخلي هنا يكشف عن الازمة التي تعيشها بكل ابعادها مثلما يكشف عن الأشياء المنطقية التي تعاني منها الشخصية فيما حولها ثم ينتقل الحوار الداخلي ليكشف عن حقائق اعمق في حياة الشخصية فيأتي الحوار لينتقل إلى أي الشخصية في جوف الحوت لتحاور شيئا آخر هو الحوت الذي يسكن فيه:

"أيها الحوت ... أيها الحوت يا من لا يمكن للنور ان يجعلك أكثر وضوحا ويا من لا يمكن للظلمة ان تجعلك اشد عتمة" [1].

ان المسرحية تؤنسن الحوت وتدخلنا مباشرة إلى عالم الشخصية وما تعانيه، فالحوت الذي يسكن فيه صار مكانه الاخير، وهذا الحوت يجوب البحار تحت الماء حيث الظلمة المركبة هنا فالحوار يكشف عن طرفين مركبين الأول جوف الحوت، وهو الظلمة الأولى والثاني هو الذي يعيش فيه الحوت فلا يمكن للعتمة ان تجعله اشد ظلاما، ولا يمكن للنور ان يجعله اشد وضوحا حتى لو خرج إلى سطح البحر، فالمونولوج يكشف قيمة التأمل من خلال الحوار الذي اخذ يعطي مساحة منه للشخصية، ثم يتطور النص من حيث بناؤه الحواري الذي يقدم أفكار الشخصية التي دخل المؤلف فيها بكل صورها حيث تلتقط الشخصية سيفا.

"يرفع سيفا قد اكله الصدأ سيف!؟ هنا في هذا المكان؟ لا مهرب لي من السيوف كما يبدو ... انها تلاحقني حتى اعمق الاعماق أيها الحوت ... ما الذي تضمه في جوفك بعد" [2]

---

(1) م.ن، 4.

(2) جوف الحوت، 4.

يكشف هذا المونولوج الذي توجهه الشخصية للحوت أيضا عمق الازمة التي تعانيها الشخصية فالسيف هنا هو رمز الحروب وآلات الدمار التي اكتشفها واخترعها الإنسان ليبيد بها جنسه. فالشخصية كما تكشف نهاية المسرحية قد اصيبت باشياء عديدة جراء الحروب من الناحية النفسية، فيأتي هذا الحوار الداخلي المباشر؛ ليقدم الصورة المرتسمة من خلال السيف للعالم الخارجي فبواسطة السيف تحاور الشخصية ماضيها لتهيئ فرصة لمعرفة الشخصية من حيث عملها، وتطلعاتها، وأمنياتها.

يكشف المونولوج العقدة الصميمية للشخصية وهي الحروب، ولماذا تشن؟ ولماذا يقتل الناس بعضهم بعضا؟ فهذه هي عقدة الشخصية في هذا الحوار ويستمر الحوار في تناول الحرب وما تحدثه من ضجيج انساني كبير:

"كانوا يصرخون وكنا نصرخ كانوا يضربون وكنا نضرب ولكن أكفنا كانت اشد... وسيوفنا اقوى، وبعد ان انتهت المعركة ارتفعت اصواتنا بصرخات النصر ... كنت اصرخ في اعماقي وانا رافع سيفي إلى اعلى ... عندها رأيت تلك الاعين ... كانت جميعها تنظر الي ... اعين قتلاهم واعين قتلانا ... رأيت في اعينهم جميعا نظرة رعب وقرأت على الشفاه المتيبسة سؤال لم يتمكن احد من طرحه (لماذا ... من اجل ماذا؟) دوت اصواتهم الصامتة في اعماقي فضجت بها روحي"[1].

يعود هذا الحوار ليصور تصويرا عميقاً حوارا من نوع آخر هو حوار الانتصار، وحوار السؤال (لماذا) الذي يتوجه من خلف الحرب ليقفز في الأمام، وهو لماذا تشن الحروب وضد من والسؤال الحواري هنا يقدم ماضي الشخصية، ليحضر في النص حضورا واضحا ليطرح سؤالا ويقدم العقدة التي تكون في نفس المحارب وتطرح ازمته الصميمية لماذا يتقاتل الجميع وما الثمن؟ وما النتيجة؟ ويعود الحوار ليكشف عن الحالة التي شعرت بها الشخصية بعد المعركة، وليصور فيها العيون وهي تحدق في المنتصر

(1) م.ن، 5.

وهي عين المقتول مع القاتل في الحرب. عيون القتلى هنا تقيم حوارا داخليا على نحو أعمق؛ لتقدم الصورة النفسية للطرفين كليهما، وتعطي خلاصة عن الحرب:

"رأيت في أعينهم جميعا نظرة رعب وقرأت على الشفاه المتيبسة سؤالا لم يتمكن أحد من طرحه ... دوت اصواتهم الصامتة في اعماقي فضجت بها روحي ... لم يتمكن احد من طرحه (لماذا ؟ من اجل ماذا؟"[1].

ليقدم الحوار الداخلي هنا وبشكل مباشر حقيقة الشعور ويكشف شخصية المؤلف من خلال شخصية بطل النص الذي بقي دون اسم.

والحوار الداخلي في "بروفة لسقوط بغداد" قليل أيضا فقد جاء في مقطعين؛ وهذا بسبب القضية المهمة وهي سقوط بغداد فحدث مثل هذا يحتاج إلى حوار فكري واضح ليعبر من خلاله الرمضاني عن الأفكار الحقيقية حول السقوط المريع والمتكرر لبغداد. ففي الفصل الثالث من هذه المسرحية وفي المشهد الأول يظهر العلقمي وهو يحدق من الشباك على المدينة التي تحولت إلى خراب وحرائق عمت الأشياء.

"حتى قمم النخلات لم تنج من الحريق ... كيف وصلت النيران إلى رؤوس النخيل؟؟ كل شيء يحترق ودجلة مياهك يا دجلة تجرف بقايا الاعزاء بقايا الاعداء... بقايا روحي ... اختلط حطام الأشياء برفات البشر ... يا الهي"[2].

يقيم الرمضاني حواره الداخلي هنا في شخصية العلقمي التي حاول الرمضاني ان يقدمها نادمة على ما حصل بعد سقوط بغداد على يد هولاكو؛ لان الدمار الذي حدث سيدفع أي إنسان أسهم في هذه الجريمة -أي الخيانة - إلى الندم والتعبير عن ألمه، فهو لم يكن يتوقع ما حصل لمدينته على ايدي المغول ، فالحوار الداخلي هنا يكشف الازمة التي عانى منها العلقمي بعد السقوط المريع لبغداد، فكشف الازمة النفسية، وعرض طبيعتها للخارج فمشكلة العلقمي هنا مع الحركة العضوية ونموها. وكان ثمة سؤال

(1) جوف الحوت ، 8.

(2) بروفة لسقوط بغداد، 48.

يعبر عن هول الاحساس هو كيف حدث كل هذا الدمار، كما ان الحرائق وصلت قمم النخيل. إن الحوارات في هذه المسرحية هي من الحوارات التي تتسم بالجرأة في الطرح فهذه النصوص تعبر بحرية وتقدم تأويلات بعيدة عن انظار رجال الدولة لقد عبر الحوار الداخلي عن طبيعة الصراع في شخصية العلقمي وهوله، وهو صراع حبه لمدينته وكرهه لبني العباس الذي دفعه إلى تسليم مدينته بغداد للاعداء، لقد جاء هذا الحوار ليصف به تفاصيل الكارثة وهي كيف ان مياه دجلة اخذت تجرف بقايا الاعزاء والاعداء وبقايا الروح، فيكشف هذا الحوار عن أن المغول لم يكن لديهم فرق بين الاصدقاء والاعداء وبقايا الروح، فالكل قد خسر في سقوط بغداد، الاصدقاء والاعداء وكذلك العلقمي بسبب خيانته.

ثم يأتي حوار داخلي آخر في المشهد الاخير من الفصل الثالث، ليكشف عن السؤال الذي لم يجب عنه حتى الآن: لماذا سقطت بغداد وما تزال تسقط حتى اليوم؟ ولعل انهاء المسرحية بحوار داخلي يكشف بقوة عن حجم المرارة وحقيقتها عندما نقرأ تاريخ بغداد منذ 656 وحتى الآن ولا نستطيع التخلص منها، الحقيقة التي تقول: سقطت بغداد مرات واليوم هي محتلة.

"إلى اين ؟؟ إلى اين ؟؟ ارجوكن. ماذا سأفعل بسقوط بغداد؟ والان ماذا علي ان افعل؟؟ ما الذي استطيع ان افعله؟ يشعل سيجارة فينير لهب الولاعة وجهه ويجلس على الأرض يستنشق من سيجارته نفسا عميقا ثم يزفر الدخان عاليا ويطفئ الولاعة فيسود المسرح ظلام كامل"[1].

يبدو هذا الحوار خارجيا ولكنه في الحقيقة حوار داخلي؛ إذ لا مجيب له هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن المؤلف يطرح هنا السؤال المهم الذي انتهت إليه "ماذا سأفعل بسقوط بغداد"[2] فتحول هذا الحوار إلى داخلي هو حقيقة المعاناة لدى المثقف

---

(1) بروفة سقوط بغداد، 65.

(2) م.ن، 65.

العربي المنهزم حضاريا ويطرح أزمة الامتين العربية والاسلامية طرحا مباشرا بعد سقوط الخلافة العباسية في بغداد، فالحوار الداخلي هنا قدم حقيقة الازمة وكل هذا جاء من خلال لعبة مهمة هي الفصل بين لغتين في المسرحية ، الاولى بلغة فصحى والثانية تقترب من الفصحى، وهناك خلط من المؤلف لشخصيته بلعبة ذكية في النص باسمها الصريح، وهو المؤلف الذي يعد بروفة لسقوط بغداد، فهو قد قرأ الحادثة التاريخية قراءة مستفيضة، واضاف إليها اشياء لتتسم بمعاصرة وواقعية محدثة ولترمز لسقوط بغداد الحالي بيد القوات الأمريكية الهمجية مرة أخرى، فتقدم هذا الحوار الأخير في خلاصة موجزة هي ماذا سنفعل بسقوط بغداد؟

وفي مسرحية أمادو نجد الحوار الداخلي قليلاً أيضا فهو يوظف مرتين في المشهد الأخير عندما يدخل الراوي الذي يروي في بعض الاحيان ما حدث في المسرح وهو يرتدي قناعا ثم يلقي بالقناع ليظهر تحته جندي عراقي معصوب الرأس.

"يلقي بالقناع وينزع الكيمونو فيظهر أمام الجمهور جندي عراقي معصوب الرأس عاري الجذع تغطي بطنه الضمادات، جسده نصف محترق يرتدي بنطلونا ونطاقا وحذاء عسكريا ينظر إلى الجمهور وهو يقول بحدة هذا انا ... لم اعد احتمل ... الجراح... جراحي ما زالت تنزف، وانا ... وانا ما زلت اتألم لم اعد استطيع احتمال كل هذا الالم ... نعم ... انه انا هل ازعجكم منظري انظروا الي جيدا واسمعوني . هل كان لابد ان اذهب إلى حافات الدنيا وارتدي كل تلك الأشياء لاحدثكم بقصتي التي تعرفون جيدا كل تفاصيلها"[1].

إن القاء القناع الذي هو في الاصل قناع يغطي كل حوارات النص هو فعل مفاجئ يقلب المفهوم الشائع في النص، فالحرب لم تكن هي الحرب اليابانية الامريكية، بل هي غزو الامريكان وحلفائهم للعراق.

---

(1) أمادو، 134.

إن الحوار الداخلي هنا يطرح سؤالا مهما هو لماذا نستعير تجارب الأمم لنقول تجربتنا التي هي اشد ايلاما من تجارب الآخرين؟ إن هذه الاستعارة تأتي بسبب القمع الذي يتعرض له الكاتب العربي، الذي عليه ان يمرر افكاره بلعبة ذكية وبعيدة عن مقص الرقيب. بيد ان الرمضاني، قد اسقط حياته العسكرية في هذه الشخصية خاضت حروبا خاسرة أمام الهمجية الأمريكية، ويستمر الحوار ليعكس عمق شخصية الراوي النفسية من خلال شخصية أمادو التي لم يستطع الرمضاني ان يجعلها تقول حقيقتها النصية هنا، بل وقعت في التناص الحقيقي مع حياة ناهض الرمضاني العسكرية، وهذا ما سيوضحه البحث في فصل الشخصيات:

"انظروا الي، افتحوا اعينكم لترون إنني الموت ... اموت ولا احد منكم يرغب حتى في النظر الي. ما زالت الحرائق تشتعل في جسدي ما زال الالم يفتك بي ... ما زالت راغبا في الصراخ فاستمعوا إلى صرختي هل تشعرون بالضيق هل تشعرون بالاشمئزاز ... اعرف هذا جيدا ، فقد انتهت حاجتكم الي وستلقوني بعيدا وتتجنبون ذكر اسمي أو الإشارة الي ... اعلم انكم تودون لو إنني اختفي الآن ... والى الابد . ولكن لا. لا ... تأكدوا من شيء واحد تأكدوا بأنني رغم كل هذه الجراح ... ما زلت حيا وسأصرخ سأصرخ حتى تمزق صرخاتي آذانكم.

انا هنا . احمل كل هذه الجراح ولكني ما زلت واقفا هنا أصبحت أعرف أكثر. ما زلت مستعدا لمواصلة الطريق لم اعد انتظر كفاً تمسح الدم عن جراحي. لم اعد بحاجة إلى كلمة مواساة . لم اعد بحاجة إلى نظرة عطف. لم اعد بحاجة اليكم"[1].

يأتي هذا الحوار الداخلي بعد مفارقة القناع، ليكشف عن أكثر رغبات هذه الشخصية صميمية، فيأتي المشهد الأخير، ليسقط القناع المستعار، ويكشف حقيقة شخصية أمادو، فهو ليس جنديا يابانيا كما قال الراوي، بل هو بعد ان نزع القناع جندي عراقي نصفه محترق وتغطيه الضمادات ليقدم حوارا داخليا هو حواره عن مجتمع

(1) أمادو، 134.

العسكر وما يجري فيه. ونجد ان وظيفة الحوار الداخلي تكمن في الكشف عن دواخل المؤلف وليست الشخصيات فالحوار الداخلي يقدم أكثر مقاصد الشخصية صميمية وأقربها إلى اللاشعور وهذا الحوار قدم الموضوع الابرز في مسرحيات الرمضاني وهو الحروب التي اهلكت الجميع بدون طائل فلم يكن هذا الحوار داخلياً / ذاتياً فحسب، بل كان ذاتيا موضوعيا في الوقت نفسه، فمأساة الإنسان تكمن في الحروب، فالحرب تبدأ وتنتهي وبعدها ينسى الناس ما حصل فيها إلا الذي خاض الحرب تلك وعاش اهوالها ومآسيها... إن فنية الحوار الداخلي تقتضي غياب شخصية المؤلف لكن الرمضاني لم يفلح في ذلك فلقد كان صوته عالياً، وطاغياً، ووعيه المعرفي حاضراً في صياغات الحوار من الناحية المعرفية، واللغوية وقد حاول التخلص من هذا المأزق في الاسقاط على الشخصية؛ فعمد إلى اللعب على تقنية المسرح لتغطية صوته، وذلك بإدخال شخصية المؤلف في مسرحية بروفة وشخصية الراوي في مسرحية أمادو، وهي لعبة فنية جمالية لكنها لم تنقذ الرمضاني من الوقوع في الاسقاط المباشر الواضح لافكاره فالشخصيات في حوارها لم تكن مستقلة تماما(*).

ثانيا: تيار الوعي:

وهو احد انواع الحوار الداخلي، ويشير إلى "الدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص"[1] ثم ادخل المصطلح مجازا للادب، ليتحول إلى تقنية روائية "تسعى إلى رسم شخصية انسانية بمختلف جوانبها من الخارج ومن الداخل بكل ماضيها وحاضرها وهو تقنية تسعى إلى رسم هوية ذهنية ومحتوى ذهني"[2].

(*) أفرد البحث مبحثا للمؤلف بوصفه شخصية من شخصياته.

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، 116.

(2) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، خيري دومة 160.

فهو تقنية معنية في النص الأدبي بالزمن النفسي للشخصية، ومحاولة الدخول إلى المناطق المظلمة في الداخل الإنساني، وتقديم هذا الداخل الذي هو ارهاصات غير متشكلة في اللاوعي، ويقوم الكاتب باستخراج هذه الطبقات من اللاوعي عبر زمنها النفسي؛ وذلك عبر تداعي الأفكار وكسر التتابع السببي، بدفقات سريعة، فهو يقدم افكار غير متشكلة، انما هي افكار لا تخضع لنظام معين، فهذه الأفكار لا تتسم بالثبات بل تشير إلى "الانماط المتمثلة في كسر التسلسل السببي للاحداث وابراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهمارا فياضا لا يكاد يتوقف"[1]. وهو هنا يصور ارهاصات ما زالت في طور التشكل اللاوعي، فهو معني بتقديم الداخل النفسي والشعوري للشخصية، وليس معنياً بالذي يتناقض معها أي الخارج:

"العلقمي: أنا ...؟! انا خائن حقير ؟؟ من خان من ؟؟ ولماذا حدث كل هذا ؟؟ هل اسأت التقدير ؟؟ هل سيعذرني احد؟؟ هل سيقولون اجتهد فأخطأ؟؟ ولكن تأكد يا هولاكو. لن تستسلم حلب لن تستسلم دمشق لن ..."[2].

هذا النوع من الحوار الداخلي يسلم نفسه من العقل للحس والاستبطان والدخول إلى الذات عبر كشف نقاط التناقض التي تولدت في شخصية العلقمي، فهو يطرح أفكارا عدة يصعب الامساك بها لفحصها في هذا النص الذي يؤسس انطلاقاً من مفارقة بين ما حدث والندم عليه. فهو مرحلة في الغوص إلى المناطق الاشد ظلمة في الذات، ونجد الحوار سريعا ليقدم زمنا نفسيا مقارنة بين ما حدث وما سيحدث من الاهوال القادمة فهو يقدم حياة العلقمي الداخلية عبر كشف التناقض مع العالم الواقعي الذي تريده الشخصية، فالعلقمي يقدم انهيارا لمجموعة من الأفكار والقيم في محاولة منه لتقديم الداخل الذي شكلته لعبة الخيانة التي قام بها في سقوط بغداد، فهي مرحلة في

(1) الحوار في القصة العراقية القصيرة، 91.

(2) بروفة لسقوط بغداد، 56.

طور تشكلها ومهمة تيار الوعي هي تقديم هذه المرحلة من حياة الشخصية التي تؤسس لزمن نفسي جديد للشخصية لتمارس بغدها الشخصية بوعيها فهما جديدا لما جرى.

ونجد في مسرحية (جوف الحوت) ما ينتمي لتيار الوعي انتماءً بسيطا، إذ توجه الشخصية حوارا داخليا منفردا تجاه الجمهور، ويأتي الحوار مفاجئا ليقطع تسلسله السببي، ويقدم وقفات غير منتظمة من الأحداث والرؤى في داخل الشخصية:

"يبدو ان ليس من علاج لمأساة الميلاد والموت إلا بمحاولة عيش الفترة الممتدة بينهما ... اما كيف تعيش هذه الفترة فذلك ما نقطع شوط عمرنا جله محاولين معرفة الاجابة عنه وبعد ذلك يتسلل الثعلب العجوز المخاتل ... الموت له الف حيلة وحيلة يصطاد بها من يشاء ... ذلك الثعلب زار نينوى ذات مرة بحيلة جديدة ليست الحرب ... لا كان يحمل منجلا جديدا ليحصد به الارواح ... منجل اسمه العطش"[1].

فهذا الحوار تداع غير منتظم في ظاهره، بيد ان هناك خيطا يمسك كل هذه الأفكار التي لا تخضع لتتابع سببي منتظم، فهو يتحدث عن حياة تمتد بين الولادة والموت ويدخل في تفاصيل هذه الحياة؛ انه يقدم محتوى نفسيا للداخل المأزوم من خلال افكار لا يمسك بها إلا بصعوبة في صور متداعية تنطلق من ارضية ثقافية، وموقف من العالم لتعكس وقائع الداخل ويقدم الرمضاني من خلال تيار الوعي التناقض الحاد بين الوعي، واللاوعي، والمسافة التي تمتد بين هذين البعدين في الشخصية، فشخصياته تمتلك ثقافة واسعة، والشخصية الهامشية تكاد تكون غير موجودة.

ثالثا: المناجاة:

وهي نوع آخر من أنواع الحوار الداخلي، ويمكن تعريفها بأنها تفكير الشخصية بصوت عال وبتكثيف وتركيز عاليين[2]، وربما يحصل التباس بين المناجاة والمونولوج

---

(1) جوف الحوت، 8.

(2) ينظر: مدارات نقدية، فاضل ثامر، 358.

حين تعرف المناجاة بأنها: "تكنيك تقديم المحتوى الزمني والعمليات الذهنية للشخصيات مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف لكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا؛ لذا فان التكتيك هذا بالضرورة اقل عشوائية واكثر تحديدا بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن ان يقدمه من المونولوج الداخلي"[1].

وهي هنا ترتبط بموقف الشخصية من العالم من "حيث قدرته على الالتفات المفاجئ لمخاطبة اشياء هذا العالم الذي تربطه به علاقة عاطفية خاصة، علاقة اندماج أو تأمل أو تقمص كما وصفها روجرز"[2].

تقوم المناجاة على لحظة فارقة بين الحضور والغياب يكون التوجه فيها نحو اشياء غير محددة في الخطاب، تقدم موقف الشخصية مما يجري حولها ويقدم لحظات التفكير التي تقدم وعي الشخصية بما حولها:

"يا الهي ... يا الهي... ماذا صنعت يداي؟ الجثث تتراكم فوق بعضها البعض ... والميازيب تجري بالدماء ... سنابك الخيل تسحق الجماجم ... ورائحة الاشلاء العفنة تملأ الدنيا وتمتزج برائحة الحريق ... من سيدفن الموتى؟؟ من سيدفن كل هؤلاء؟؟ من سيدفنهم إذا كان عدد الاحياء اقل بكثير من عدد الاموات . يا الهي ... يا الهي ... ماذا صنعت يداي"[3].

تطرح المناجاة ما يحصل من صراع نفسي اخذت تعيشه شخصية العلقمي، وبهذه المناجاة تتوجه إلى الله وهي لا تدرك حتى تلك اللحظة ماذا صنعت، فالمناجاة تكشف عن القيمة الذاتية لشعور شخصية العلقمي تجاه ما جرى فهي تقدم موقفا اخذ يتشكل بعد كل الخراب الذي اصاب بغداد بسبب الخيانة. فمناجاة العلقمي لله سبحانه وتعالى تكشف عن شعوره الذي اخذ يعيد صياغته تجاه هذا العالم الذي اكتشف حقيقته بعد ما

---

(1) تيار الوعي، 56.

(2) تداخل الأنواع في القصة المصرية، 204.

(3) بروفة لسقوط بغداد، 48.

جرى من قتل، وكيف سيدفن كل هؤلاء ومن سيدفنهم وعدد الاحياء اقل من عدد الاموات، فهذه المناجاة هي تأمل ولحظات انعطاف في شخصية العلقمي نجحت المسرحية في تقديم محتواها النفسي والفكري وهي تواجه حقيقة مفجعة.

هناك مناجاة أخرى في هذه مسرحية، عندما يستيقظ العلقمي على حقيقة ما جرى:

"العلقمي: الناس ...الناس... الناس صرخاتهم تملأ اذني رائحة لحومهم المحترقة تملأ انفي ... ويلك يا علقمي ... ويلك ماذا صنعت يداك"[1].

يناجي العلقمي هنا الناس الذين قتلوا فصرخاتهم وروائح لحومهم المحترقة هي التي تدفعه لمناجاتها والتفكير في حركة التاريخ التي صاغتها يده، فيسقط بالحسرة والندم على ما جرى بسبب خيانته التي لم يتوقع ان يصبح بها سببا لكل هذه الخطورة في تاريخ شعبه. فهو يشكل رؤيته الجديدة مجسدا التكوين الجديد الذي يعزز بناء شخصية العلقمي بوصفها شخصية مركبة المحتوى النفسي.

وقد تأخذ المناجاة اشكالا عديدة منها ان يناجي طيف امرأة أو كرسياً أو جداراً، وهذا يدخل أيضا في باب المناجاة؛ لأن الذي يدفعه إلى هذه المخاطبات هو قدرة الشخصية على الاسقاط المباشر على هذه الأشياء، وهذا ما نجده في مسرحية (جوف الحوت) إذ تكون المناجاة للمكان احيانا، ونجد في مسرحية جوف الحوت ان اغلب المناجاة تتوجه نحو الحوت الذي هو مكان تقيم فيه الشخصية الرئيسة:

"أيها الحوت ؟ أيها الحوت ؟ هل انت مثواي الأخير ؟؟ أيها الحوت ... هل انت قبري أم انت رحم جديد يحتضنني أيها الحوت ... هل تسمع كلماتي أم انك مثلهم تصم اذنيك عما اقول؟"[2].

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 54.

(2) جوف الحوت، 13.

يقوم المكان هنا بالدور الأكبر، وهو جوف الحوت المحطة المهمة في مناجاة الشخصية التي استقرت فيه، فهو يتوجه إليه بهذه المناجاة التي تبرز وعي الشخصية تجاه هذا العالم الجديد انه يناجيه بوصفه قبراً اخيراً متنقلاً أو رحماً، ان مناجاة المكان دليل على تأزم علاقة الشخصية بهذا المحيط الجديد الذي سينهي حياة الشخصية ودورها فيه، فالمناجاة تنطلق نحو المكان البديل لتقدم محتوى نفسيا عميقا يتوجه من خلال الجمهور، ليقدم هذه الصراعات الباطنية في داخل مجرى وعي الشخصية تجاه هذا الجوف، فالقدرة على التأمل الداخلي في عالم متداخل يحمل في جوفه اشياء عدة يتوجه الحوار نحوها ليصبح النص متعدداً صوتياً في مستوى الحوار؛ ليعرض قدرة الخطاب على الالتفات المفاجئة التي تقدم علاقة تقمص واندماج جديدين مع المكان.

أما في مسرحية (أمادو) فنجد ان المناجاة تكون بواسطة الحنين إلى ذكريات يقدم عبرها خيوطا من الأحداث التي جرت، تعكس طريقة تفكير الشخصية ومحتواها النفسي أيضا.

"أمادو: سنوات وانا المع الاحذية واخطط للانتقام واحضر إلى هنا واجلس وحيدا لايام ... اناجي ارواح رفاقي ... اناقشهم ... افكر فيما حدث حتى ادركت ذات لحظة باننا تماما مثل اعدائنا ... لم نكن اقل حيوانية منهم على الإطلاق ولكننا كنا اقل قدرة فحسب لو اننا انتصرنا لمزقناهم كما مزقونا ، لاحرقناهم كما احرقونا ... ادركت اننا كأعدائنا تماما ... مجرد حيوانات يفتك بعضها ببعض"[1].

يقدم ناهض الرمضاني شخصية أمادو عبر مستويات ذاتية عديدة يتداخل فيها مستويات الحوار. وفي هذه المناجاة، تقدم الشخصية وعيها بتلك الأحداث التي عاصرتها فوق ظهر الجزيرة، فأمادو عاش ثلاثين سنة دون ان يعلم ان الحرب قد انتهت وهذه المناجاة تكشف ازمته النفسية فهي تصف ما يعانيه مع الأحداث، وتأتي هذه المناجاة لتضع الشخصية في مجرى يقدم فيه وعي الشخصية إلى القارئ؛ فهو يصور عبر

(1) أمادو، 133.

المقارنة بين الاعداء والضحايا وشدة الوحشية، ويقارن بين المنتصر والخاسر عبر مناجاة تكشف عن وعي الشخصية قيد التشكل من خلال تأمل المأساة التي وقعت فيها هذه الشخصيات، فالمناجاة تكشف عن قيمة الحقيقة التي وصلت إليها شخصيات المسرحيات تقدم من خلالها اشد اللحظات صفاء وحقيقة عاشتها الشخصيات.

رابعا : الارتجاع الفني

ويسمى الاسترجاع، وهو احد انواع الحوار الداخلي الذي توظفه الشخصية؛ لاستدعاء احداث عاشتها في الماضي. وبهذا الاستدعاء للاحداث تضيء مساحات من ماضيها. والارتجاع "قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، يستهدف استطرادا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما"[1].

بهذا الارتجاع تمارس الشخصية نوعا من الحلمية، وكأنه فترة لذيذة من حياة الشخصية عادة؛ لأن الماضي يبقى في الذات الإنسانية ليمثل مرحلة خاصة بها، ويكتسب نوعا من القدسية لبساطة ذلك الماضي وتعقد الحاضر. فهو استدعاء من اجل اللذة أولا، ومن اجل توضيح التباس في موقف حاضر، ثانيا. ويظهر في النص الأدبي عندما "يتحدث فيها المتكلم عن ذاته واليها عن اشياء تمت في الماضي، أي ان هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه ... ويمكن ان تدخل فيها التذكر وما يتصل بالاسترجاعات الماضية"[2].

وهذا التذكر يؤدي إلى العودة إلى احداث ماضية داخل النص من اجل إقامة مقارنة بين الوضع الحالي للشخصية ماضيها كما ترد اللواحق في السرد؛ لابراز تشابه الوضعيتين أو اختلافهما ... أو ترد اللواحق بالسرد تذكيرا باحداث سابقة لتأويلها

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، 97.

(2) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، 197.

تأويلا جيداً[1]. ويقودنا الارتجاع إلى ان الذاكرة تمارس هذا الاستدعاء؛ بغية إقامة علاقة تأويلية بين الماضي والحاضر، أو بغية تقديم مساحة من الاضاءة على الماضي لسد ثغرة في النص لا يمكن تجاوزها إلا عبر العودة إلى ماضي الشخصية. فالارتجاع يمارس آنيا بيد انه يعالج احداثا ماضوية تجد الذاكرة مبررا للعودة إليها.

ان معظم المفردات والصياغات المؤكدة، فضلا عن معظم المفردات الأخرى التي تشكل المونولوج، تغلب عليها صبغة الجمع مما من شأنه الكشف عن نزعة جمعية للشخصية المونودرامية المغتربة عن الآخرين عبر استخدامه في مستويات مسرحية مختلفة، تسهم في الكشف عن الشخصية، وازمتها وخلق مواقف مسرحية بمستويات عدة في صراع درامي مجسد يشمل:

- الحوار مع شخصية وهمية افتراضية.
- الحوار مع الذات
- الحوار مع جمهور مفترض [2].

وهنا تكمن قيمة توظيف الشخصيات الافتراضية التي تستدعى من الذاكرة في عملية ارتجاع لبعض التفاصيل التي "تكسر احادية النص المونودرامي في المونولوج وفي الاسترجاع وتعطي هذه التعددية "[3].

وتأتي مسرحية (جوف الحوت) في إطار العمل المونودرامي، ففي هذا النص المسرحي نجد شخصية واحدة وهي إحدى خصائص المونودراما لتمارس مشهدية مسرحية، وتقدم تجربة انسانية من خلال الارتجاعات التي تقوم بها الشخصية من اجل

---

(1) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة ، سمير المرزوقي وجميل شاكر، 79.

(2) ينظر: مجلة الاقلام، عناصر البنية الفنية للمونودراما ، د. حسين علي هارف ، عدد5و6 ايار وحزيران، السنة الاربعون، 2005، 43.

(3) م.ن، 43.

تقديم مستويات عدة من الحوار وتقوم الشخصية بارتجاعات عدة. فيكون هناك استدعاء لشخصية امرأة وصديق:

"يلتفت إلى اليمين وكأنه يخاطب رجلا ما ... وأنت ! كنت أنت من يدفعني لتكرار المحاولة مرة تلو مرة أخرى ، كنت أقول لك ... كنت أقول لك إنني مثلهم جائع ... ومتعب وخاوي الكفين وليس لدي ما اعطيه لاحد وانني كنت مثلهم قد فقدت الامل لكنك كنت تدفعني دفعا لشد قامتي ... والسير بهامة مرفوعة وسطهم. كنت تدفعني دفعا للاستمرار . لم ترحمني ولم ترحم خطواتي المتعثرة"[1].

إن استدعاء شخصية أخرى جاء ليسلط ضوءاً على ماضي الشخصية الرئيسة، وهي بهذا تمنح حوارها زخما لكسر الصوت الواحد، عبر استنطاق الماضي الذي يتداخل مع ماضي شخصيات أخرى تكون بالضرورة. فهذا الرجوع إلى الماضي يأتي ليفصل تاريخا نفسيا في حوارها المنفرد الذي تتوجه به إلى شخصية أخرى "كأنه يخاطب رجلا ما"[2]، فيكشف هذا الحوار الاحادي عن حوار آخر يكون ضمن الاطار المشهدي الذي تقدمه الشخصية من خلال الاستذكار لحوار سابق يكشف دقائق نفسية لهذه الشخصية. فهي تكتفي بالاشارة إلى تسميته رجلا ما غير محدد. ويأتي هذا الاستذكار ليقدم لحظات ماضوية تدفع بالمسرحية وصولا إلى الحبكة إلى قمة لحظات الصراع والتوتر، ما يعطي قيمة واقعية لهذا الحوار. فهو متعب وخاوي الكفين وليس لديه ما يعطيه، فالارتجاع هنا يكشف الحالة الاقتصادية والنفسية للشخصية في تلك اللحظات الماضية، ويقدم علاقة تأويلية بين الماضي والحاضر. ويأتي هذا لسد ثغرة في بناء النص فالشخصية تعاني من اخفاقات عدة داخل اللحظة الحاضرة وهذا له ارهاصات في ماضي الشخصية ليست جديدة انها لها من الماضي ما يبرز قيمتها الدلالية عبر الحوار الاستذكاري للشخصية.

---

(1) جوف الحوت ، 9.

(2) م.ن ، 9.

وفي مسرحية (أمادو)[1] نجد مجموعة من استذكارات الشخصية الرئيسة تلقي مزيداً من الضوء على احداث يصعب تصويرها في المسرح. فهي احداث مهمة جرت في الماضي مما يفقدها بريقها لكنها تحتفظ بالضرورة بأهميتها في بناء النص:

"الراهب : بصوت حزين كان يوما ممطرا ... اجتمعوا وقرروا الانسحاب ورفضت ذلك. حاولوا اقناعي ... واننا يجب ان نغادر . رفضت وهددتهم انتظروا يوما آخر... ثم هدأ المطر وذات صباح اشرقت الشمس ... قرروا المغادرة وطلبوا مني مرافقتهم لكنني رفضت طبعا وهددتهم بالاعدام. القوا بنادقهم أمامي . وأمسك احدهم بيد الآخر . آلوني ظهورهم ثم ساروا متشابكي الايدي فوق العشب المبلل. صرخت بهم قفوا. صرخت بأعلى صوتي. التفت إلي يوشي حتى ظهر لي سنه المكسور . ابتسم ابتسامة طفولية . كان يظن إنني احبه. وقد كنت احبه فعلا . احبه وارعاه. ما زلت اذكر امه الريفية التي جاءت معه حتى محطة القطار... لقد اوصتني به وهي تبكي كان ابنها الوحيد... سددت البندقية جيدا وكانوا مستمرين بالسير. حبست انفاسي ضغطت باصبعي على الزناد ... اطلقت الرصاصة الأولى التي اخترقت صدر يوشي... وبعد ثوان قليلة كانت رصاصتي الثانية قد اصابت مؤخرة رأس هاتو وسقط مكبا على وجهه"[2].

يقدم هذا الاستذكار محاور رئيسة في بناء النص، فهو يكشف عن الدلالة الحقيقة للاحداث التي مضت ولم يشاهدها سوى أمادو الجندي الذي قتل اصدقاءه الثلاثة استجابة للاوامر العسكرية الصارمة التي تنص على عدم مغادرة مواقع القتال إلا بأمر عسكري. فقيمة هذا الاستذكار المغرقة في تفاصيلها الإنسانية تقدم لحظات تكشف ما جرى لأمادو مع اصدقائه حين قام بقتلهم. فهذا الاستدعاء يقدم حقيقة الجزيرة الخالية التي عاش عليها ثلاثين سنة لان الأوامر العسكرية لم تصل إليه بترك موقعه. وبهذا

---

(1) أمادو، 126.

(2) م.ن ، 128.

الاستدعاء يصور اللحظات التي ودعت أم الجندي فيها صديقه وكيف اوصته بابنها ، فهذا الاستدعاء للماضي المؤلم بتفاصيله التي تؤثث المشهد الحواري، لم يأت استدعاءً من اجل اللذة بل لتوضيح ماضي الأحداث التي تحولت إلى حاضر بفعل الاسترجاع ومن خلاله تتوضح فكرة النص، وكيف يتطور هذا الماضي ليصارع الحاضر. فالتـذكر يـأتي ليقدم كشفا للوقائع الحوارية التـي دارت في المـاضي، بيـد ان كـشف تلـك الحـوارات الماضية له دلالة على مستوى بناء النص إذ ترجع بعض الاستذكارات إلى فعل قد عاشته الشخصية؛ ليقفز إلى حاضر الشخصية (أمادو)، فالماضي له قيمة لا تقل عـن الحـاضر الذي هو سبب ما يعيشه أمادو.

المبحث الثالث

الحوار الصامت

- البانتومايم:

يلتبس مصطلح البانتومايم مع مصطلح المايم. لذا لابد من توضيح الفرق في البداية بين هذين المصطلحين يقول مارفين شبارد لوشي "بإمكاننا ان نرى ان التميز الجوهري بين المصطلحين هو ان كلمة مايم تمثل الممثل الذي يعبر عن نفسه بالايماءة، وكلمة بانتومايم تشير للمسرحية المؤداة بالتمثيل الصامت. فالايماءة هي حركة كلمة محددة أو مغزى مهني، اما المسرحية فتشير إلى وجود حبكة وشخصيات وحدث وحوار... فكلمة بانتومايم تستخدم عموما لتعني رواية قصة أو حدث دون استخدام كلمات. انه فعل الجسد للكشف عن فكرة انه فعل درامي مكثف"[1].

ويذهب إبراهيم حمادة في معجم المصطلحات الدرامية إلى أن البانتومايم هو "التمثيل الايمائي، ويعرفه بأنه نوع من التمثيل الصامت يقال انه اشتق في مصر الفرعونية القديمة لكن المؤكد انه عرف لأول مرة في بدايات تطور المسرح الروماني. وكانت الحبكة في التمثيلية الايمائية تؤدى بتعبيرات الممثل الجسمية دون استعمال للكلمات. اللهم إلا في حال اقتضت الضرورة"[2].

---

(1) كل شي عن التمثيل الصامت، مارفين شبارد لوشي، ت: سامي صلاح، 30.

(2) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، 113.

ويذهب باحث آخر معاصر إلى القول إن "المايم هو فن التمثيل الصامت الذي يعتمده ممثل المايم من بداية المسرحية حتى نهايتها دون ان يستخدم الحوار ، اما البانتومايم فيعني استخدام التمثيل الصامت في فقرات المسرحية الناطقة الحوارية"(1).

وهناك من يرى ان البانتومايم مصطلح يستخدم لنفس ما يستخدم المايم، وهذا حسب رأي الباحثين صحيح؛ لأن الاثنين يقصد بهما فن الصمت، بيد ان هذا لا يمنع من ظهور فروق هامشية(2).

إذا كان البانتومايم هو نص صامت فما قيمة الصمت أمام المتلقي؟ من هذا السؤال نعلم أن على الحوار الصامت ان يقيم حوارا خاصا به، فهو لا يقل شأنا عن الحوار الخارجي والداخلي، فالبانتومايم هو حوار لكنه يعتمد تقنية أخرى بدلاً من الكلمات الصائتة، فهو حوار لكنه لا يستخدم الكلمات المنطوقة إلا نادرا، ويعوض عن الحوار المنطوق بلغة أخرى هي لغة الجسد أي الحركة والايماءة والموسيقا التي تصاحب اغلب هذه النصوص، ويكون حواره عبر توظيف تقنيات عدة هي، حركة الجسد والايماءة والموسيقى، وهذه العناصر الثلاثة تؤدي في النهاية مجتمعة حوارا من نوع جديد يقول ستانسلافسكي في ذلك "ان في المسرحيات الحوارية يستعمل الممثل جسده، ويعبر عن انفعالاته الداخلية؛ لكي يصاحب الحوار توصيل المعنى ... والحركات في مسرح البانتومايم هي الحياة... ومصدر هذه الحركات هي الجسد"(3).

فنحن أمام حوار لكن من نوع مغاير يتركب من ثلاثة عناصر ، لكن الغاية هي إقامة نوع من الحوار ليصل إلى المتلقي "وعندما يتعلق بايصال المعنى إلى المتلقي فلا

---

(1) في رد لصباح الانباري على بحث بعنوان الإدراك الحسي في حركات البانتومايم لتوخيب احمد، موقع مسرحيون ، انترنت: www.masrahiuon.com .

(2) ينظر: كل شي عن التمثيل الصامت، 30.

(3) موقع مسرحيون، الادراك الحسي في حركات البانتومايم ، توخيب احمد، انترنت .www.masrahiuon.com

ميزة لهذا العمل على ذاك واذا كانت ثمة ميزة فإنها تكمن في اختلاف لغتي التوصيل التي تمتاز في المسرح الصامت بكونيتها، وفي المسرح الصائت بمحدوديتها"[1].

فالنص الصامت هو حوار آخر بلغة مركبة من عوامل عدة يتسم بتحليقه في فضاء كوني واسع؛ لأنه لا يعتمد على لغة معينة لجنس معين، وانما هو خطاب يتوجه إلى الجميع لاعتماده على لغة الحركة والايماءة التي يجسدها الفعل الحركي. وهذه الحركات هي مشترك انساني بين الجميع. والحوار الصامت هو حوار يقترب من الجميع على حد سواء، وهذا يشير إلى "الحقيقة المعروفة وهي ان الحركة سبقت الكلمة، والايماءة سبقت الالقاء، والحركة والايماءة مع ما فيهما من تعبير هما لب فن المايم أو التمثيل الصامت"[2].

إن متلقي البانتومايم يكون أمام حوار مساراته أعمق وحدوده المعرفية تمتد لتشكل خطابا كونيا يتوجه نحو الجميع، واغلب النصوص التي قدمت بطريقة البانتومايم قد "اشتغلت على تاريخ البشرية أو تاريخ الخليقة. فجعلتها مادة اساسية وموضوعة اثيرة. بسبب خزنها لطاقات درامية قد لا تحتاج إلى كبير جهد لتحريرها وتحويلها إلى جنس درامي ابداعي صامت. وهذا هو عين ما اشتغل عليه ناهض الرمضاني في مسرحية (هوو) التي وان تشابهت موضوعتها مع بعض النصوص مثل حدث منذ الازل، وقبل الطوفان، إلا انها اختلفت عنها بما يضمن تفردها وتميزها الواضحين"[3].

---

(1) موقع مسرحيون ، صلاح الانباري ، موجهات النص المسرحي الصامت، حاوره بلاسم الضاحي. انترنت www.masrahiuon.com.

(2) كل شيء عن التمثيل الصامت، 7؛ وللاستزادة ينظر: فن التمثيل الصامت الميم في العراق، علي مزاحم عباس، 11.

(3) موقع مسرحيون، التشخيص ومسارات الفعل الدراماتيكي الصامت في مسرحية هوو، صباح الانباري. انترنت www.masrahiuon.com .

اذا كان الصمت ينظر اليه سابقا على انه هامشي، فانه اليوم صار ينحت وجوده على نحو مستقل، فهو حوار جديد في تقنيات النص المسرحي، واذا كان الحوار الداخلي هو الذي يكشف اهتزاز الإنسان أمام داخله ويمثل لحظه الهروب من الخارج إلى الداخل فإن الصمت اخذ شكلا مستقلا وذلك بتوظيف التقنيات الحديثة في المسرح فتطور المسرح الصامت ليصبح نوعا ثالثا من الحوار وهو يأتي من حيث تسلسله الثالث، أي بعد الحوار الداخلي، وهو بهذا يكشف مراحل التأزم لدى الشخصية، والحوار الصامت هو مرحلة لما بعد الكلام او البوح فهو يوضح عمق الاكتشاف الذي توصلت اليه الشخصية .ونحن هنا بصدد تحليل احد نصوص ناهض الرمضاني في مسرحية (هوو)[1]. التي تنتمي الى المسرح الصامت ..ففي هذه المسرحية نجد عمق الاكتشاف المعرفي للنص الذي يختزل مراحل العقل البشري من حيث تراتبية منطق الأشياء "إن مسرحية هوو رحلة مكثفة ومختزلة من الصمت والدوار في حقيقة التطور البشري والحضاري الناجز وتأثيراته، شكلت بكليتها رؤية متكاملة للعالم واستبصارا لمستقبله الضبابي ودعما فنيا مساندا للمحاولات الجادة ..بغية تجنيس المسرحية الصامتة تجنيسا ادبيا يمنحها القدرة على التحول إلى نص قابل للقراءة الأدبية من على الورق"[2].ونحن هنا بصدد الكشف عن طبيعة البنية الحوارية في مسرحيات ناهض الرمضاني من الحوار الخارجي والداخلي والصامت، ونحن لا نقصد "فترات الصمت التي تسود الحوار"[3] .فهذا احد الآراء التي تقول إن البانتومايم يقصد به فترات الصمت وهناك اراء تقول هي المسرحية الصامته في اغلب حواراتها. والمسرحية الصامتة هي التي تعتمد على لغة أخرى غير منطوقة وان كانت اصواتا في بعض الأحيان إنها هذه

(1) مسرحية هوو .ناهض الرمضاني .موقع مسرحيون .انترنت www.masrahiuon.com.

(2) مسرحيون ، صباح الانباري . انترنت www.masrahiuon.com.

(3) الحوار في القصة العراقية القصيرة ، 36.

الأصوات هي إشارات تتفق مع حركة الوجه للتعبير وكذلك تعتمد على حركة الجسد والموسيقى .فنحن هنا أمام حوار من نوع خاص هو حوار مركب من ثلاثة عناصر:

العنصر الأول : هو حركة الجسد

العنصر الثاني :هو الإيماءة

العنصر الثالث : الموسيقى المصاحبة

وهذه العناصر المجتمعة تشكل حوارا لكن بلغة تخرج من إطارها المكاني الضيق لتتجه إلى الأماكن جميعاً وهي بهذا لغة يفهمها الجميع وهي لغة الحركة، فنحن هنا أمام دلالة ابلغ من الملفوظ فالصمت والتعبير من خلال الحركة يقدم معنى أعمق ويترك أثرا ابعد من خلال تلازمه واعتماده على لغة جديدة للمتلقي. هذا التلازم الحاصل بين الإشارات التي يطلقها (هوو) واقترانها بشكل الوجه وحركة الجسد فصوت(هوو) صوت يخرج من عمق الانسان ليفتح النص على عدة تأويلات تستهل المسرحية بملاحظة وضعها بين قوسين "هوو صوت يطلقه البطل للتعبير عن حالات مختلفة سيمر بها أثناء العرض ..خوف ..سعادة ،دهشة ..الخ.ومن الممكن أن تكون الكلمة موو. أو، وو"[1].

فالصوت(هوو) يمكن أن يعبر عن احتمالات عديدة فهي المفردة الوحيدة التي يعبر بها هوو الذي يرى الحياة اكثر معرفية وهو لايملك إلا أن يعبر بـ (هوو) هذا الصوت الذي يحتشد بكم هائل من التطور الحضاري والدلالي الذي مرت به البشرية فالنص يبدأ كما يأتي:

"صوت ناي ..وأصوات طيور .فراشة تطير برشاقة يدخل هوو إلى المسرح وهو يلتفت حوله بأستغراب ودهشة يتأمل كل الأشياء يطارد الفراشة .ينظر إلى الأشجار ثم إلى الشجيرات يتحسس معدته ثم يبحث عما يأكله يقطف شيئا ما يتذوقه..ثم يلفظه يقطف شيئا آخر (تفاحة)يتمتع بها يأكل تفاحة أخرى وأخرى .يتسلق الشجرة

---

(1) هوو ، ناهض الرمضاني ، 2.

.يستكشف عشا لطائر يبدأ بكسر بيض الطائر ويتذوقه ثم يحاول اخذ بيضة ثانية من العش .يهاجمه صوت طائر ضخم فيسقط من الشجرة ينظر ثانية حوله ليرى حيوانا يطارده وهو بصوت زئير دب هوو يتسلق الشجرة مذعورا"[1].

إن المسرحية – منذ استهلالها – حوارها الصامت مع الأشياء دون ان تسقط عليها الانسنة، بل تجعلها في مقامها وتعطي الموجودات قيمتها ودورها إذ يشاهد (هوو) الأشياء بدهشة يتأمل ما حوله. ثم يبدأ النص بحوار (هوو) عبر الحركة عندما يطارد (هوو) الفراشة، فالرمضاني يقيم حواره عبر ثلاثة عناصر، ليقدم نصا صامتا هو التأمل وتغير قسمات الوجه والمستوى الثاني هو الحركة وهي حواره مع ما حوله والعنصر الثالث هو اطلاقه هذا الصوت (هوو) للتعبير عن ما يشعر به تجاه هذه العوالم. فالنص الصامت يجري الحوار في هذا المقطع عبر علامات الوجه: "يلتفت حوله باستغراب ودهشة يتأمل الأشياء"[2]. الحوار هنا هو من خلال لغة الوجه التي يقوم بها بطل المسرحية ثم يبدأ النص بالتطور من خلال الحركة الموازية للأفعال التي يقوم بها البطل: "يتحسس معدته ثم يبحث عما يأكله يقطف شيئا"[3]، فالحوار يتجه الى تجسيد فعلي يقدم من خلال الحركة والسلوك ما تريد أن تقوله الشخصية في حوارها والمسرح الصامت يعتمد في "تقنياته على الفعل ووصف الفعل فعل يحقق غاية ما أو هدفا ما عن طريق الحركة والنص هو وصف عام لحالة الفعل"[4]، ان الحوار في هذا المقطع وصف دقيق للحركة ونص الرمضاني (هوو) يقدم الحوار عبر الحركة والتعابير التي تبدو على شخصية (هوو) من خلال وجهه وحركة جسده، ويطور هذا الحوار

---

(1) م.ن ، 2.

(2) هووو، 2 .

(3) م.ن، 2.

(4) التشخيص ومسارات الفعل الدراماتيكي في مسرحية الرمضاني هوو. انترنت . www.masrahiuon.com

الصامت قضية مهمة في الفكر الإنساني هي نزول ادم من الجنة، والحوار يبدأ من بعد نزول سيدنا ادم عليه السلام إلى الأرض لأكله التفاحة. ثم كيف بدأ يتعرض لقسوة هذه الحياة الجديدة التي تختلف عن الجنة التي هبط منها فـ(هوو) يشعر بالجوع بعد ان تأمل ما حوله ثم اخذ يكتشف حوله من بيض الطائر واكله الثمار وتذوقها؛ ليجد انه يميل إلى التفاح ثم يسمع الأصوات. أصوات عراك الحيوانات والوحوش ليقفز بدافع فطري ويتسلق شجرة ويراقب صراع الوحوش والحيوانات .وفي تطور فكري يوضح مراحل سير الفكر البشري وتقدم المسرحية مجموعة من الأشخاص يدخلون الى المسرح:

"وهم يتظاهرون بقطع النباتات الصغيرة وشجيرات الورد(هووو) يحاول منعهم يبدؤون بزراعة منظمة لأشجار وشجيرات لتحمل ثمارا وهوو يتأملهم ويحاول معرفة ما يفعلون يشعر بالجوع فيحاول قطف ثمرة فيضربه الفلاح على يده، يذهب بعيدا ثم يتسلل محاولا سرقة ثمرة فيطارده الفلاح اخيرا يقترب من الفلاح ويخرج قطعة نقدية كبيرة الحجم من جيبه فيأخذها الفلاح ويقوم بفحصها ثم يعطي هوو مقابلها بضعة ثمار في سلة صغيرة"[1].

يأخذ الحوار هنا بعدا جديدا من خلال تطور الحبكة التي أخذت تظهر تطور الموقف الذي يمر به البطل (هوو) فهو الشاهد الذي يروي حواره من خلال الأفعال التي يقوم بها فدخول مجموعة الناس التي تبدأ بقلع الشجيرات وزراعة منطقة ما تبدأ مرحلة جديدة من الحياة تعكس التطور من ناحية السلوك الإنساني الذي استعمر هذه الأرض وأصبحت ملكا للفلاح الذي يمثل رمزا لحاكم الأرض وان كل شيء أصبح لا يقدم مجانا فـ (هوو) حاول منعهم؛ ولكنه لم يستطع، ويأتي هذا الحوار ليعبر عن قيمة الحوار الملفوظ نفسه تماما فهو حوار غائر جدا بيد ان المسرحية تقدم مضامين الحوار الصامت ببساطة لا تخلو من جمالية وكان الحوار موفقا في تقديم التطور الفكري الجنس

(1) هوو، 3.

البشري من خلال مسرحيته الصامتة تفضح وتعكس موقف النخبة والمجتمع بصورة عامة من ما يجري في الأراضي والشعوب التي هي أس الأوطان.

يمثل هذا المقطع الحواري "بدء الزراعة والمقايضة"[1] :

"يحدث نزاع مفاجئ بهراوات ضخمه نتيجة دخول مجموعة ومحاولة سرقة المحصول يقسمان الأرض وتوضح الحدود وتتغير أكثر من مرة نتيجة محاولات الطرفين وكل طرف يحاول سرقة ثمار الأرض وزيادة مساحة أرضه والبطل يشاهد ويحاول إن يصبح حكما بين الطرفين. يستمعان لحكمه أولا ثم يدفعانه بعيدا ثم يحاولان ضربه ويطاردونه"[2].

ينفتح الحوار هنا على تطور في آلياته من الوصف إلى الدخول في الفعل نفسه، فالشخصية (هوو) كانت تراقب من البداية ثم أخذت تحاول من خلال حوارها الحركي والإيمائي إقامة علاقة جديدة مع هذا المحيط الذي بدأ يراه (هوو) هنا يحاور الطرفين اللذين يتقاتلان على المحصول الذي يمثل مرحلة الزراعة، لكن قيمة الحوار هنا تكمن في الاعتماد على الفعل السطحي للتحدث لكن دلالة الحوار الصامت تقودنا هنا إلى أن المقصود هو استحكام الدول الاستعمارية في أراضي الدول المجاورة لها. إن اللغة الصامتة تبدو سطحية في شكلها لكنها تخفي خداعا ماكرا يغيب خلفها الوجه الحقيقي للإنسان فـ(هوو) يحاول ان يقدم للطرفين المتقاتلين فكرة الاصلاح بينهما فهو يحاورهما ويؤمن بلغة الحوار بدل القتال لكن الطرفين بعدم الاستماع له يحاولان قتله ومطاردته. ان الحوار الصامت يقدم دلالات عدة، وقد تبدو هذه الأفعال سهلة للوهلة الأولى لكنها تخفي عمقا معرفيا تطرحه المسرحية ببساطة ليوصل فكرة يؤمن بها، وهي العودة للإنسان والفطرة التي تتحكم به، فمن خلال حواره الصامت يقدم رؤيته تجاه ما

---

(1) موقع مسرحيون ،انترنت صباح الانباري .التشخيص ومسارات الفعل الدراماتيكي في مسرحية الرمضاني هوو.

(2) هوو، 4.

يجري من جراء غياب النزعة الإنسانية في شتى صعد الحياة، ويستمر الرمضاني من خلال الحوار الصامت في مسرحية(هوو) في استعراض أهم مراحل التطور البشري إلى ان ينتهي النص بدخول مجموعة من الدبابات والطائرات وسماع قصف عنيف:

"هوو يكتشف ان كرسيه قد تحطم يحتضن جثة كرسيه باكيا يقترب العسكري منه يقفز جنديان ليعتقلا هوو ويقومان بتقييده وتفتيشه ومصادرة حطام الكرسي تندفع دبابة فتصدم ألبطل وتسحق قدميه يضمده الجنود وهوو يصرخ ويتركونه مبتعدين بعد ان ضمدوا ساقيه تقترب منه امرأة شقراء وهي تحمل له هدية تلقي كرسيه المحطم بعيدا وتهديه علبة كبيرة جدا وهوو يرفض يحاول استعادة كرسيه الشقراء تفتح العلبة وتقدم له كرسيا بعجلات يوضع البطل على الكرسي ويتم تصويره من قبل الصحفيين والشقراء تشد فمه لترغمه على الابتسام للعدسات"[1].

إن هذا الحوار الصامت يدور حول آخر مرحله من مراحل التطور البشري ويأتي المقطع الحواري ما قبل الأخير ليقدم تصورا عن هذا القرن الذي سادت فيه حضارة أبناء العم سام فالكرسي الذي تكسر كان كرسياً، لراحة الإنسان والحوار عكس اهتمام (هوو) بهذا الكرسي إلا انه كان يتطور من خلال حركة (هوو) الذي تسحق قدميه سرفة دبابة فيقدم له كرسياً لكنه بعجلات ما يعكس الهمجية الأمريكية في التعامل مع الشعوب، وهذا الذي حدث في احتلال العراق فالحوار الحركي هنا يقدم المسكوت عنه وهو بشاعة الحرب الهمجية، والمرأة الشقراء التي تمثل المركزية الغربية نجدها تجبر (هوو) من خلال الأداء الإيمائي على الابتسام. أما المقطع الأخير فيقدم الحوار الحركي الصامت آخر مرحلة من مراحل الحياة الإنسان (العراقي) وهو انتقال منطقي من الموضوعي الذي هو اشاعة الغطرسة والاحتلال الهمجي إلى الذاتي وهو احتلال العراق:

---

(1) هوو، 8.

"تخفت الأصوات وتطفأ الأنوار بالتدريج البطل ينظر لنفسه قليلا وينتبه لساقيه المبتورتين ويصرخ بعواء شديد وألم يتكور وكتفاه ترتعشان حزنا تخفت الأصوات ويبقى نشيج هوو ..أصوات طيور ثم صوت ثاني تدخل الفراشة هوو يسقط من كرسيه ثم ينهض يتجه نحو النور مطاردا الفراشة وهو يغني بسعادة هووووو"(1).

يعكس هذا المقطع الحواري النهاية التي وصل إليها(هوو) من خلال مشاهدة مراحل الفكر البشري ومشاركته في سلوكه العملي من خلال الاعتماد على الأصوات والحركة المعبرة والإيماءة الناطقة بتعبير الوجه كل هذه كونت حوارا حاول إيصال فكرة عن ما جرى في العراق ويجري الآن وينتهي هذا الحوار بصوت البطل الذي يظهر في النهاية عند عودة الحياة (هووووو) وهو يغني بسعادة. إن الحوار الحركي يؤكد قيمة الحياة الفطرية، أما أصوات الدبابات وصراخ(هوو) وحركة الضوء فقدمت حوارا محتشدا بالدلالة الحقيقية والواضحة، وصوت النشيج الذي يطلقه وهو فوق الكرسي ذي العجلات يعوض بالحركة المشهدية عن أداء الصوت الغائر هوو.

- الصمت في المسرحيات الصائتة:

ان الصمت الذي يظهر في المسرحيات الصائتة هو حوار أيضا، لكنه لا يعتمد على الحركة فقط مثل البانتومايم، فهو "فترات الصمت التي ينص عليها داخل النص، فهي بمثابة جمل مضمرة قد تعني في السياق دلالة ابلغ مما لو كانت ملفوظة، فهي ليست صمتا ينتفي فيه المعنى، انما هو صوت غائر إلى ما تحت الحوار، ينفتح فيه المعنى بتعدد القراءة، وتنطلق براعة استعمال جمل الصمت ما تحت الحوار بتقنية المؤلف في حذف الملفوظ تماما مثل براعته في كتابة الملفوظ"(2).

ونجد أن جمل الصمت، مثل الحركة التعبيرية أو النقاط المتتابعة التي يعوض بها عن الحوار الصائت تؤدي وظيفة داخل النص المسرحي، وهي "حين تخرق كلام

(1) هوو، 8.

(2) الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي،ع(10)، بغداد، 1997، 15.

الشخصيات في المشهد انما تكون توقفات زمنية مقصودة، وتكون لقصديتها اثـر في توجيه الحوار واستمرار دلالته، يعمد إليه الكاتب لنفس الغاية التي دفعته لاستخدام الكلام الملفوظ"[1].

إن الوظائف التي يؤديها الحوار الصائت يؤديها الصمت هنا نفسها، الذي هو التوقفات في النص أو الصمت الذي لا يجد اثرا في توجيه المعنى وقد يكون بطريقة أخرى هي أن "تأتي الاصوات الاشارية أو الايماءات بديلا عن الصمت في الحوار أحيانا مؤدية وظيفة الصمت نفسها"[2]. وبعد قراءة النصوص الأخرى لناهض الرمضاني وجدنا انه يستخدم جمل الصمت استخداما قليلاً جدا في بعض المواقع كما في مسرحية بروفة لسقوط بغداد.

"هولاكو: يلتفت لمرافقه ويلقي إليه بالسيف والغمد والصمت يخيم على الجميع. هولاكو يدير بصره في ارجاء المكان، ينظر إلى كل ما حوله من اثاث. يقترب ثانية من المستعصم... يمد يده إلى عمامته المزينة بالاحجار الكريمة"[3].

توظف المسرحية الصمت هنا في اشد المواقف ايلاما في النص، وهو قيام هولاكو بتجريد الخليفة المستعصم من سيفه الثقيل والمرصع بالجواهر ثم يلقي بالسيف إلى مرافقه والصمت يخيم على الحاضرين كافة، ولا حوار هنا، الحوار هو حركات هولاكو لوحدها التي تصور اللحظات التاريخية للعصر الجديد عصر المغول في بغداد من الناحية العملية، ثم يجول ببصره في ارجاء المكان حيث عرش الخلافة المهيب، ويتفحص الاثاث الباذخ لقصر الخلافة من خلال حركات عينيه ووجهه والصمت الذي يخيم على الجميع الأمر الذي يكشف الدهشة التي انتابته من هذه الأشياء الثمينة التي تحولت ملكيتها إليه، بعد ان جرد الخليفة من رمز القوة. فالصمت هنا أهم من الحوار الصائت لان

---

(1) ينظر: الحوار في القصة العراقية القصيرة، 36.

(2) ينظر: الحوار في القصة العراقية القصيرة ، 36.

(3) بروفة لسقوط بغداد، 32.

جسامة الموقف لا يحتويها وصف، فضلا عن دور الصمت في تعزيز شدة أزمة الموقف الذي يقدم كل مراحل تقهقر الخلافة العباسية وانهزامها أمام عيني هولاكو وإحساسه بالعظمة والانتصار الساحق. ثم يتقرب هولاكو ثانية من المستعصم ... فوضع النقاط جاء للدلالة على انفتاح تأويل المعنى الذي يقودنا نحو أفكار عديدة حول حشد الافكار والتخيلات الغائرة في دواخل الرجلين المنتصر والخاسر في تلك اللحظة الاستثنائية من تاريخهما. ثم يمد يده إلى عمامة المستعصم المزينة بالأحجار الكريمة وهنا يتوقف الحوار الصامت، لان هولاكو يخرج عن صمته ويسأل عن هذه الحجار هل هي كريمة فعلا ؟ فهو لم يكن يتوقع ان يرى أحجارا كريمة بهذا الحجم الموجود في عمامة الخليفة، وحركات هولاكو هنا تقدم حوارا يكاد يخرج عن صمته إلى الصوت، إلا ان استمرار الصمت هنا جاء ليقدم أهم مفصل تاريخي في لحظات الحضارة الإسلامية وهي لحظات انتهاء الخلافة العباسية.

ويتطور الحوار الصامت الحركي في هذا المشهد حين يحاول هولاكو نزع عمامة المستعصم:

"هولاكو: يحاول نزع العمامة بهدوء عن رأس الخليفة. يصرخ عز الدين صرخة الحرب. يسل سيفه ويهجم محاولا قتل هولاكو. هولاكو يتجنب سيف عز الدين ببراعة. عز الدين يفاجأ بطعنة من مرافق هولاكو تصيبه ببطنه. وهولاكو يطعن عز الدين في ظهره. عز الدين يسقط مضرجا بدمه دون حراك"[1].

عندما يحاول هولاكو نزع العمامة عمليا يخرج عز الدين عن صمته بعد ان كان مراقبا لما يجري. فهو يدرك قيمة العمامة لخليفة المسلمين فيحاول قتل هولاكو، وتعد هذه الحركات التي جرت سريعاً حواراً صامتاً، كان الصمت فيها يوحي بحدوث أمر جلل. بيد ان خروج عز الدين عن صمته الذي كان صعباً، فهو يشاهد رمز الخلافة وهي العمامة تنزع من هولاكو يخرج عن اطار الصمت. وهولاكو يسيطر على المشهد

(1) بروفة لسقوط بغداد، 32.

بصمته فعندما صمت – صمت معه الجميع – ليوحي المشهد ان الجميع اصبحوا رهن كلام هولاكو، إلا ان عز الدين كسر الصمت بصرخة الحرب وخرج عن هذا الإطار في صمته لانقاذ خلافة المسلمين المتمثلة بالعمامة التي يلبسها الخليفة. لكنه يقتل بسهولة أمام الخليفة، ليقدم ثمن الخروج عن الصمت الذي تفرضه شخصية هولاكو في النص، من الصمت إلى الصوت، إلا بعد خروج هولاكو عنه بالحوار الصائت.

وفي المشهد الاخير من مسرحية أمادو نجد شخصية الجندي وهي تصور لحظات صمت:

"الراهب: ودم هاتو .... ولو .... ويوشي امه المسكينة التي اوصتني به وهي تودعنا.

لا شك انها قد قضت شتاءات طويلة على رصيف المحطة وهي تمعن النظر في نوافذ القطارات المسرعة بحثا عن وجه ولدها .... وابتسامته البريئة البلهاء وسنه الامامية المسكورة ، كيف سأنظر في عينيها ؟ كيف ؟ كيف

الرجل: عد معنا وانس ...."(1).

هذا الحوار يوجهه أمادو الراهب، حوار يختلط فيه الصمت والصوت، فالصمت ليس ما ينص عليه المؤلف فقط كما قلنا، وانما النقاط التي توضع للدلالة على كلام محذوف يعبّر عنه شكليا بالنقاط، فهي جمل صمت مضمرة، فهي مسكوت عنه في الحوار الصائت. فالصمت يمثل مدى فداحة ما حل بالجندي أمادو والذي استغرق المشهد السابق برمته ليصور ما حل به، فقد قدم في مشهد كامل كيف قتل اصدقاءه الثلاثة، الذين هم (هاتو ولو ويوشي) ولكل واحد في الانتظار مأساته وقصته. وكيف ان أمادو وحده قضى ثلاثين عاما ولم ينسحب من موقعه؛ لان الأوامر العسكرية لم تأت.

---

(1) أمادو، 129.

وهو لا يعلم ان الحرب قد انتهت فبعد ان يسمع الرجل كلام أمادو وحواره الطويل يقول "عد معنا وأنس............."[1].

النقاط التي تكون بعد حوار الرجل تظهر أهمية المسكوت عنه الذي يعبر عن مأساة أمادو، فهذه النقاط تفتح النص على تأويلات عديدة منها ان هذا المحاور - أي شخصية الرجل - تؤمن بكلام أمادو الجندي. وهو لا يستطيع ان يتصور مدى ما عاناه لوحده، فالصمت المعبر عنه بهذه التقنية المتلقاة بصريا صوّر ما يعجز عنه وصف الرجل، ربما لأنه لم يعان مثل أمادو. فجاءت هذه النقاط للدلالة على الصمت الذي يختزن الكثير من الكلام ويختزله وإسهام التلقي البصري في عملية القراءة، فهذا السكوت في الأعمال الذي توظفه جميعا يجعل النص قابلا لقراءات عدة آخر لنصوص تتعامل مع افكار كلية، وأزمات انسانية كبرى يستطيع الصمت ان يعبر عنها ويزيد من قوت التأزم في الفعل الدرامي.

(1) م.ن، 12.

الفصل الثاني

الحوار والفضاء المسرحي

المبحث الأول : الحوار والمكان

أولا: الحوار وطرائق تشكل المكان

ثانيا: الحوار والبنية المكانية المتدرجة

ثالثا: الحوار وتنازع الأمكنة

المبحث الثاني: الحوار والزمان

البنية الزمنية

1- المشهد

2- المشهد الاسترجاعي

3- المشهد الاستباقي

4- أنساق بناء الحدث

المبحث الثالث: الحوار والشخصيات

1- الشخصية المركبة

2- الشخصيات المسطحة

3- الشخصية الدائرية

4- المؤلف في شخصياته

الفصل الثاني

الحوار والفضاء المسرحي

المبحث الأول: الحوار والمكان

ان تشكيل المكان في النصوص الأدبية يخضع بالضرورة لرؤية فلسفية وجمالية يمارسها كاتب النص ويعكس من خلالها فكره وايديولوجيته وموقفه من العصر الذي يعيش فيه والاماكن على نحو عام تعبر عن "ايغال المؤلف بحياة عصره وتشربه للافكار وابرازه لاكثر جوانبها وضوحا. سواء أعلن عن انسجام مع الفكر الفلسفي السائد أو عن معارضة له. وذلك يستشف في عدد من المتغيرات الطفيفة أو الجوهرية في كيفية اشتغال المكان في النص الدرامي. ليحدد المؤلف موقفه المضاد من منطلقات أفكار تلك الحقبة"[1].

فالمكان في النص الدرامي يقوم على اسقاط فكري فلسفي لرؤية المؤلف وشعوره تجاه المكان. الذي أصبح يؤدي دورا رئيسا في تشكيل الاطار العام للشخصيات والحوار والحبكة. فالمكان يمارس سلطة في وعي الشخصيات التي تقدم الحوار، فيكون الحوار وعيا يظهر وينمو في النص الدرامي من خلال ادراك الشخصيات لقيمة المكان، إذ تمارس فيه افعالها و "الرؤية المكانية للمؤلف تتميز بوصفها الناحية التي يمكن العودة إليها في النص، سواء كان مكانا اليفا أم كان معاديا. متميزا بالثبات أو التغير ، واضحا أو باهتا، تلتصق فيه الشخوص أم تنفر منه، فالمؤلف يؤسس للمكان في ضوء مفهومه الايدلوجي المتحقق كخط استراتيجي للمكان"[2].

---

(1) المكان في النص المسرحي، د. منصور نعمان، 31.

(2) م.ن ، 54.

إن المكان في النص الدرامي وطريقة تقديمه مع الشخصيات يعكس موقفا فلسفياً، كونه ينطوي على بعدين قارين فيه؛ فهو اما ان يكون اليفا أو معاديا. وهنا يكون قوة دفع للحدث من خلال دفع الشخصيات وتأثير الاماكن فيها.

يعد المكان احد أهم العناصر التي تشكل الشخصية الإنسانية، فالمكان يمارس اسقاطا على حياة الناس غير مباشر. ويؤدي دورا مهما في التشكيل الجسمي والنفسي. فاختلاف المكان لدى الإنسان يشكل قلقا في وعيه بسبب الألفة التي قامت بين الإنسان وبينه. وقد تعددت الرؤى في فهم المكان الذي شغل بال الفلاسفة والفقهاء والادباء والمتصوفة والشرائح الأخرى كافة؛ وذلك بسبب اختلاف طبيعته المتصورة، إلا ان الجميع يدرك أثره في تشكيل النصوص الدينية والادبية. وقد عولج المكان في النصوص الأدبية من زوايا عديدة وصار فلسفة خاصة، إذ تنوعت اشكاله وتأثيراته وطرائق معالجته.

وقد رأى افلاطون المكان "حاويا وقابلا للشيء... إذ انه يقبل الأشياء على الدوام. ولم يتخذ قط طبيعة ما على وجه من الوجوه تشبه طبيعة احد الأشياء الحالة والوالجة فيه"[1].

ويذهب ارسطو إلى تقسيم المكان إلى نوعين "عام وخاص، فالعام هو الذي فيه الأجسام كلها والخاص هو أول ما فيه الشيء"[2]. وقد عرفه الفلاسفة المسلمون ومنهم ابن سينا بقوله هو "السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي"[3].

(1) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن محمد العبيدي، 27.

(2) الطبيعة ارسطو طاليس، ت: اسحق بن حنين، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، 284.

(3) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، 12.

وعرفه المتكلمون بأنه "الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه ابعاده"[1].
والمكان في النص الأدبي بعامة ليس مكانا متخيلا بالمرة وانما ينتمي إلى الواقع، وتوجد بين المكان في النص الأدبي والمكان الواقعي علاقة متينة تربطهما علاقة "أكثر وشاجة بين الاثنين ذلك ان درجة الانعكاس التي يثيرها مكان ما له ملامحه وحضوره وكيانه على الفن أشد من سواه ولذا يمكن ان يكون ثمة تشابه كبير هنا وهناك"[2]. والمكان يتشكل عبر اللغة في النص أي تلك اللغة الواصفة لحدوده وأبعاده.

والمكان في المسرح له خصوصية تميزه عن الأنواع الأدبية الأخرى سواء على مستوى العرض المسرحي أو النص. فالمكان في النص الروائي أو الحكائي عامة يشيد بواسطة اللغة الواصفة التي تقوم من خلاله بإدخال القيمة الحيوية لتجعله يمارس اسقاطا على الشخصية داخل النص الأدبي، كذلك هو احد العناصر الأساس في المسرح؛ لأنه شرط من شروط تحقيق العرض المسرحي، وهو "ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع مكان العرض من جهة ، وبالمتخيل مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة"[3].

فهو في المسرح مركب من جزأين هما مكان العرض والثاني مكان الحدث الدرامي، وهذا يعطي للمكان زخما دلاليا في النص المسرحي "ومن هنا تطلق تسمية المكان على ذلك الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيل وهو ما تحدده الارشادات الاخراجية ... أو يستشف من الحوار ويسمى مكان الحدث ieudlation"[4].

فالمكان الدرامي يتأسس بارشادات المؤلف ويوصف "بوضوح تام ضمن النص أو يدرج بعض ملامحه وتفصيلاته المكانية على لسان الشخوص، ويعد من هذه الزاوية

---

(1) التعريفات ، الجرجاني، 119 .

(2) ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة، 12-13.

(3) المكان في مسرح السيد حافظ، ليلى بن عائشة، انترنت www.Ufuq.com .

(4) م.ن.

وعاء للاحداث والشخصيات"[1]. فالمكان يشكل وعاء تتفاعل فيه عناصر الدراما الأخرى بيد ان جامع هذه العناصر وطرائق تشكيلها لا تتم إلا بواسطة أداة تقوم بنسج العلاقات بين عناصر الدراما وهذه الاداة هي الحوار. ويضطلع الحوار بوظيفة الكشف عن الاماكن المرئية وغير المرئية. فبواسطته يظهر المكان ويظهر تأثيره في الشخصيات وانعكاسه عليها وقد يجعل المؤلف في بعض الاحيان "يخفي العديد من العناصر المكانية ويتركها تتحقق في سياق الحوار. لذلك يحمل المؤلف الحوار الدرامي عناصر مكانية محددة أو يستدرج مناظر طبيعية خارج حدود المكان الملموس ويدرجها في مكان نصه"[2].

أولا: الحوار وطرائق تشكل المكان:

ينطلق هذا المبحث من احدى الاشكاليات التي سيحاول البحث الاجابة عنها بعد التحليل وهي : هل ان الأشخاص هم الذين يشكلون سلطة المكان أم ان المكان هو الذي يشكل سلطة الشخصيات؟ وسنقوم ببحث الانساق الحوارية التي قدمت المكان عبر الحوار.

ففي مسرحية "بروفة لسقوط بغداد" نجد ان النص ينطوي منذ البداية على مفارقة درامية ، فالعنوان في النص هو اشارة مكانية واضحة وقد عالج المؤلف المكان وهو بغداد عبر لعبة محكمة فقدم بغداد في نصين مقترنين ببعضهما شكليا، إلا انهما ينتظمان داخل خيوط رفيعة؛ فمدينة بغداد نجدها في النص التاريخي تختزل تاريخا ذهبيا للخلافة الإسلامية. وقد تشكلت هذه الصورة في الذاكرة العربية والإسلامية؛ كونها مركز اشعاع عالمي في ذلك العصر وقد قام المؤلف باظهار حقيقة العاصمة الإسلامية بغداد بوصفها مركزا مهددا بالسقوط دائما؛ لانها كانت قبلة العلماء ورمزا للحاضرة

---

(1) المكان في النص المسرحي، 25.

(2) م.ن ، 65.

الإسلامية في الخلافة العباسية حتى سقوطها عام 656 على يد الجحافل التترية بقيادة هولاكو ، والنص الثاني هو بغداد الحاضرة التي يتواصل سقوطها حتى اليوم. فالنص يعالج أسباب سقوط الامكنة من خلال بناء نص مسرحي يقوم الحوار فيه بكشف السلطة المزيفة التي تشكل المكان، وتشيده، وهو بغداد. فالمكان في المسرحية التي تجري أحداثها داخل قصر الخلافة في زمن الخليفة المستعصم آخر خلفاء بني العباس يكشف المؤلف من خلال الحوار عن تجليات سلطة المكان وكيف يقوم الحوار بتقديم المكان بوصفه بطلا ضمنيا داخل النص المسرحي:

"العلقمي: انك تنظر للأمور من زاوية أخرى ، ليس هذا ما اريده على الإطلاق كل ما علينا فعله هو محاولة انقاذ المدينة من الإبادة. المدينة ستسقط ستسقط مثل ثمرة طال تعفنها على غصن يابس... الدور التي ستحترق، الجوامع التي ستهدم، ألم تسمع بما حل بالمدن التي قاومت المغول... لا أريد لبغداد مصيرا تعيسا كهذا... أليس انقاذ مدينتنا هدفا نبيلا علينا ان نضحي لتحقيقه.

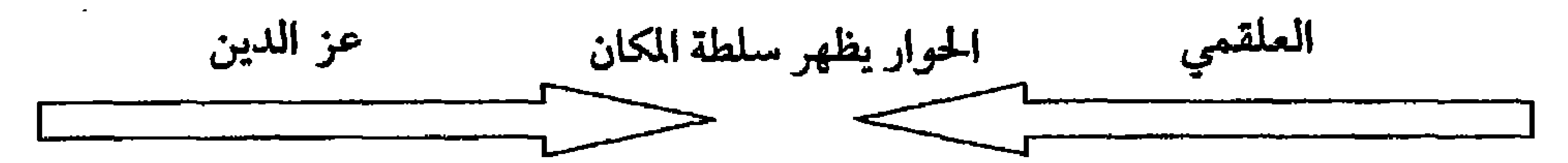
عز الدين: ما كان عليك ان تحدثني بكل هذا أنت تعرف جيدا اني لا أحبك.

العلقمي: ليس المهم ان تحبني أو ان احبك لا وقت لمثل هذا الكلام المهم انك تحب بغداد وعليك انقاذها "[1].

يجري الحوار في الفصل الأول الذي تدور احداثه داخل قصر الخليفة بين شخصيتين هما عز الدين والعلقمي. ونجد ان الحوار يعالج موقف الاثنين من المكان وهو بغداد وكيفية الدفاع عنها؛ فيتطور الحوار إلى صراع متوتر بين الطرفين وعندما نلحظ الجمل المتبادلة بين الطرفين نجد هيمنة العلقمي من الناحية الكمية والنوعية داخل النص وهذا يكشف ان السلطة التي يتمتع بها العلقمي من خلال المكان؛ وهو قصر الخليفة وهو مستشار ووزير للخليفة المستعصم، والشخصية الثانية هي جندي لحراسة القصر قصر الخليفة فحسب. فالمكان هنا يتسم بكونه رمزا للقوة تستمد

(1) بروفة لسقوط بغداد، 5- 6.

الشخصية منها قوتها. فالحوار يكشف عن مفهوم الدفاع عن المدينة بغداد بكل ارثها وصورها المتشكلة في الذاكرة؛ لأن بغداد في النص التاريخي تنهض نهوضا نموذجياً للعواصم المتقدمة معرفيا وعسكريا في تلك الفترة. إن الحوار يقدم العلقمي من خلال فهمه لحقيقة ما يجري داخل المكان، فقصر الخليفة الذي يعد رمزا مكانيا ومكانا ملموسا ينطلق الحوار به ليشمل المدينة بغداد بكليتها، فنجد ان المكان يمارس سلطة على الشخصيات في المشهد الأول والحوار بين الشخصيتين يكشف ان لغة العلقمي تأخذ طابع اللغة السلطوية فهذه السلطة تستمد قوتها من المكان الذي اعطى للعلقمي الرأي بكيفية الدفاع عن بغداد والمكان الذي تحول بسياسات المستعصم الخاطئة. تحول إلى مدينة براقة من الخارج لكنها مثل "المدينة ستسقط مثل ثمرة طال تعفنها على غصن يابس"[1].



ثم نجد الحوار يزداد توترا عند عودة المستعصم من رحلة الصيد التي تتم خارج القصر وهو مكان متخيل خارج القصر؛ ليظهر ان للمكان سلطة تمنح المستعصم قوة داخل القصر بينما تكون سلطته ضعيفة خارجيا:

"المستعصم: لم أتمكن من اكمال رحلة الصيد. لقد اقتربوا ... اقتربوا أكثر مما ينبغي

العلقمي: لم يكن خروجك مناسبا يا مولاي. في هذا خطر جسيم على حياتك.

المستعصم: وهل تريد مني ان ابقى حبيس هذه الجدران؟ لا أحب لدي من الخروج إلى الفلاة ومطاردة الفرائس واصطيادها. وانتما تعلمان مهارتي في استخدام القوس.

---

(1) م.ن، 6.

العلقمي وعز الدين معا: طبعا... طبعا يا مولاي.

عز الدين: أجد من واجبي ان اذكرك يا مولاي بضرورة الاستعداد لمواجهة المغول... لقد اقتربوا كثيرا وهم يوشكون على تطويق بغداد من كل ناحية. وقد رأيت ذلك بنفسك يا مولاي.

الخليفة: فعلا انهم تحت الاسوار... وامام الضفة الأخرى من دجلة لهذا لم استطع الخروج للصيد"[1].

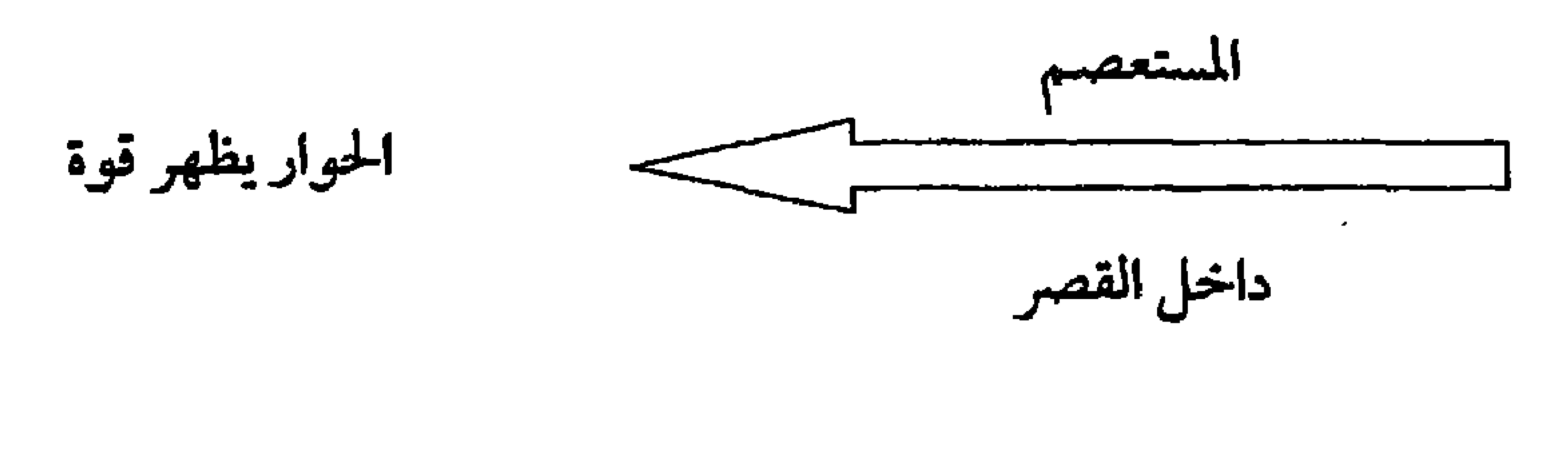
إن حوار الخليفة المستعصم عند وصف المكان المتخيل خارج القصر يوحي بالخوف من هذا الخارج، وهو شعور ناتج من تآكل سلطته على المكان خارج القصر. فيكشف المكان الذي ذهب المستعصم للصيد فيه عن اقتراب انحسار سلطته على المكان الذي يحمي شخصية المستعصم، والحوار يكشف ان المكان في النص الأول الذي اسميناه التاريخي ان سلطة الشخصيات فيه ومن خلال حوارها تظهر ثلاثة مستويات هي:

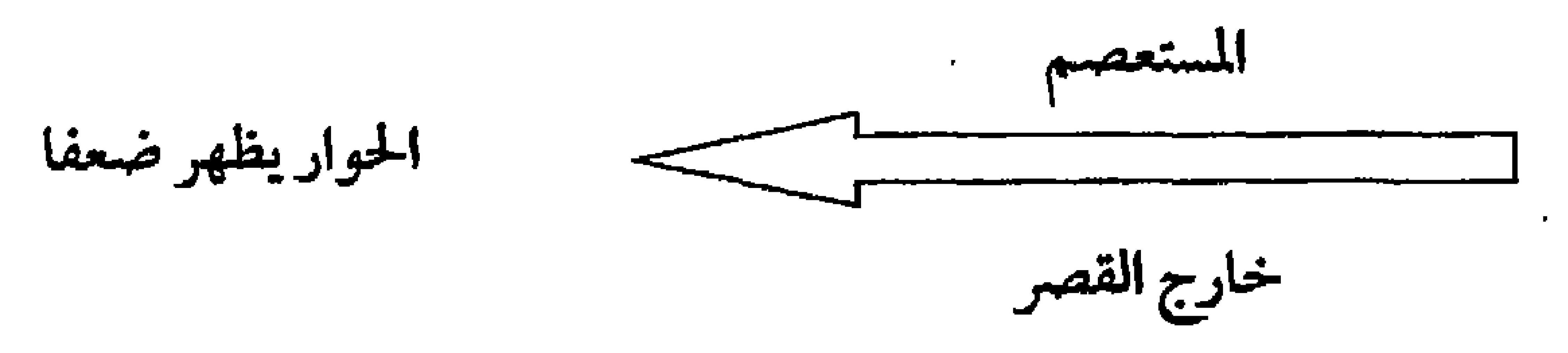
- السلطة المؤقتة ، المستعصم ← سلطتها على المكان
- السلطة الدائمة، عز الدين ← سلطتها على المكان
- السلطة القلقة ، العلقمي ← سلطتها على المكان

فشخصية المستعصم تجد ان حدود سلطتها بدأت تتعرض إلى الخطر بسبب تآكل المكان الواقع تحت سلطتها فالحوار يقدم الشخصيات منذ المشهد الأول وخاصة شخصية المستعصم يقدمها متغيرة السلطة على المكان من حيث داخل القصر وخارجه، فهو يمارس حدود سلطته في الحوار داخل القصر، أما حدود بغداد أو مقترباتها فقد أصبحت أماكن فقدت الفتها عند المستعصم، وقد باتت تشكل خطرا داهما لحدوده الذاتية ونجد ان مساحة الحوار في النص التي يتمتع بها المستعصم داخل القصر قبل دخول هولاكو واسعة.

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 8.





وفي الفصل الثاني عندما يدخل هولاكو قصر الخليفة يحدث تحول في سلطة المكان، يتأثر به حوار الشخصيات إذ كان الخليفة يظهر بفعل سلطة المكان قويا وحازما، بينما يتحول بعد دخول هولاكو للقصر بتأثير من المكان إلى ضعيف، وهنا تخرج الشخصيات بعد ان تخلت عن المكان وتشعر انها كانت تحتمي به وبالقوة والسلطة التي فيه وهذا ما انعكس على طبيعة الحوار نفسه:

"الصمت يخيم على الجميع هولاكو يدير بصره في ارجاء المكان. ينظر إلى كل ما حوله من أثاث . يقترب من عمامة المستعصم ينزع العمامة .

المستعصم: ليس هذا تصرفا لائقا في حضرة الملك.

هولاكو: انا وحدي من يقرر ما هو التصرف اللائق.

المستعصم: لم نتفق على هذا.

هولاكو: اننا لم نتفق على شيء.

المستعصم: ماذا تقصد.

هولاكو: يسحب المستعصم من يده مبعدا إياه عن كرسي العرش . كرسي من الذهب الخالص. قد يكون مفيدا لو أنفقنا ثمنه على تجهيز الجيش.

المستعصم: ماذا تقول؟؟؟! انه عرش الخلافة

هولاكو: يدفع العرش بقدمه... ليحمل إلى خارج المسرح. لم يعد هناك عرش للخلافة"[1].

إن الشخصية الجديدة هولاكو داخل القصر وخارجه تمتلك قوة غاشمة لا حدود لها من خلال سلوكها في المكان. ونجد ان في هذا المشهد الذي تدخل فيه شخصية هولاكو إلى القصر يحصل تبدل في سلطة حوار الشخصيات الأخرى، وهذا بفعل تأثير المكان في الشخصيات. فحدود سلطة المكان قد توقفت عند الشخصيات كافة باستثناء هولاكو، ونجد ان شخصية هولاكو لا تخضع لتأثير الامكنة ، فلا أثر لسلطة المكان على شخصية هولاكو، فعندما يبعد العرش ويحيله إلى خارج المسرح وهي اشارة واضحة لتبدل السلطة المكانية التي تنطلق من هذا العرش بتأسيس هذه الشخصيات وقوتها الماضية، نجد ان زمام اغلب الحوارات بيد هولاكو كما أوضح المخطط السابق.

ان مسرحية "بروفة لسقوط بغداد" تنطوي على نصين – كما هو معلوم – احدهما النص التاريخي هو حدث سقوط بغداد، والنص الثاني هو البروفة. الذي جاء بمشاهد منفصلة لوحدها نجد ان المكان يتحول من المكان التاريخي والذي قدم تاريخ سقوط بغداد كمكان. المكان في مشاهد البروفة هو مكان آخر لا تخضع فيه الشخصيات للسلطة المكانية، بل نجد انهم يقدمون مواقف متباينة من المكان ، ونقصد هنا بغداد بوصفها مدينة ومكانا وفي هذا العصر بالتحديد فالمكان في هذه المشاهد هو بروفة لسقوط المكان والبروفة كما هو معلوم التمرين المستمر للشخصيات المسرحية. فهذه المشاهد تعالج من خلال بنائها الحواري بروفة السقوط للمكان، وهو بغداد التي عاشت سقوطات عدة ويستمر سقوطها حتى اليوم.

فمن خلال هذه الاماكن أخذ الحوار طبيعته ، فقد وجدنا في هذا النص ان سلطة المكان هي التي تقدم الشخصية في بعض الاحيان وتستمد قوتها منه، فجاء الحوار ليعزز التوتر القائم خارج القصر وداخله، وليمنح الداخل نوعا من الألفة والخارج عداوة ثم

(1) بروفة لسقوط بغداد، 32—33.

يتحول إلى قوة تؤلم الشخصيات، لكونه قد ارتبط بحادثة مؤلمة. فنسيج الحوار تأثر تأثرا كبيراً بالمكان ، فقد كشف التحليل ان المكان الدائم يشكل سلطة قوية على الشخصيات والمكان المتغير يشكل سلطة ضعيفة عليها باستثناء شخصية هولاكو.

ويظهر ان ناهض الرمضاني اسقط رؤية خاصة على المكان وهي ان المكان قوي وذو تأثير من خلال التأسيس الرصين له فكريا والايمان بقوته، وهذا ما جاء في النص التاريخي، اما المكان البديل (البروفة) فهو مكان تعرض للسقوط وهو بغداد بكل ارثها الذي ما يزال يتعرض لنكبات عديدة حتى اليوم، وان الحكام لم ينتبهوا للدرس من السقوط الأول حتى تكرر هذا السقوط وهو في الأساس سقوط للامكنة بجغرافيتها وبارثها التاريخي والعلمي والاجتماعي.

ثانيا : البنية المكانية المتدرجة :

يبدأ المكان التدريجي بالظهور في النص عبر انتقالات مكانية واقعية وفي بعض الاحيان متخيلة، ويمكن تعريف الامكنة المتدرجة بأنها الأمكنة "التي تبدأ من موقع أو شكل مكاني محدد لتضم بعدها المكان على اختلاف مستويات تكوينه. كأن يبدأ النص من شكل مكاني يمثل طريقا عاماً غير واضح ثم يبدأ المكان بالظهور التدريجي"[1].

وهذا الظهور البطيء المتسلسل للمكان يعطي أهمية بتأثيره في فاعلية الحوار وسلوك الشخصيات فهي تخضع لمنطق المكان في اغلب الأحيان، في حين تكون هناك شخصيات متأثرة بالمكان نسبياً مقارنة بشخصيات أخرى. ويظهر هذا من خلال اسقاط المكان وشعريته على حوار الشخصيات وهذا الكشف البطيء أو المتسلسل للمكان يعطي "صفة الحركة مفضلا عن الكشف المستمر للتكوين المكاني. وقد يلجأ

(1) المكان في النص المسرحي، 94.

بعض المؤلفين إلى قلب حالة التدرج المكاني، فقد يبدأ من مكان خاص مثل غرفة النوم ثم يليه شكل عام كأن يكون زقاق، ثم يليه بطريق غير واضح المعالم"[1].

والمهم في تدرج البنية المكانية ليس بالضرورة ان يكون من الاصغر إلى الأكبر، وانما الاظهار الكلي لجغرافية المكان بوصفه اناء حاويا للاحداث. وليس بالضرورة ان يكون ملموسا، إذ ان الذاكرة تقوم في بعض النصوص باسترجاع اماكن متخيلة تكون فاعليتها اكبر واعمق من الاماكن المتعينة في النص؛ لان المكان يرتبط بالشخصية وهذا ينعكس على البنية الحوارية المشكلة للمكان، وطرائق تجلياته داخل بنية النص الدرامي. ونجد ان المكان في النص العربي عموما ينضوي على ما يعرف بـ المقموع أو المسكوت عنه، حيث نجد المكان الذي يشيد داخل النص هو مكان واقعي وان كان في الظاهر متخيلا أو حلميا إلا انه في الواقع مكان واقعي يعكس سلطة السطوة التي تمارس على الكاتب وتجعله يبتعد عن المكان الحقيقي، فالكاتب العربي تطفح نصوصه بهذا المكان المقموع وهو في الحقيقة ليس مكانا متخيلا وانما هو مكان واقعي، لكن الكاتب يحاول ان يضع له موانع من المطاردة واضطهاد السلطات، فيخفي المكان الذي تعالجه النصوص، وهو مكان مقموع أو مسكوت عنه تحسبا.

والمكان في مسرحية نديم شهريار يتشكل على وفق رؤية متدرجة في ظهوره في النص، إلا ان هذا التدرج يكون عبر المكان المتخيل، ويرتكز المكان في هذه المسرحية على نقلتين مهمتين؛ إذ الاولى مجيء المكان الأول في النص هلاميا ليس له ملامح واضحة إذ اكتفى الكاتب بوضع اشارات له على الخشبة. وينطلق المكان الأول من المصباح السحري الذي يخرج منه المارد:

"المارد: نعم انا المارد خادم المصباح

الشاب: المارد ؟ خادم المصباح ؟! لا اصدق "[2]

---

(1) م.ن ، 94.

(2) نديم شهريار، 10.

إن المكان الأول الذي يظهره الحوار هو خروج المارد من المصباح، ويمثل مكانا تجري الأحداث بتأثيره فيما بعد، ويستمر الحوار بين الشخصيتين، لتحدث نقلة مكانية هي الثانية يظهر معها المكان متدرجاً :

"الشاب: لا ادري ما الذي دفعني للذهاب إلى الشاطئ ذلك اليوم، انا عادة لا اذهب لصيد السمك. اما في تلك الظهيرة القائظة. فقد دفعني هاجس غامض للذهاب إلى النهر... ثم وجدت نفسي احاول صيد السمك كنت الهو ...

المارد: تلهو

الشاب: نعم الهو . هل تصدق ؟

المارد: ومع هذا نجحت فيما فشل فيه عتاة الصيادين. اصطدت السمكة الالفية

الشاب: هل هي سمكة الفية؟ كنت اظنها سمكة شبوط

المارد: انها سمكة لا يجود الزمان بمثلها إلا مرة كل الف سنة"[1].

ويكشف الحوار عن خروج خادم المصباح وبعد حوار طويل بين الشخصيتين يعود الشاب ليوضح كيف عثر على المصباح وكنز الحكايات. ثم ينتقل إلى مكان آخر متخيل في النص دون تغير المكان الاصل هو داخل المدينة التي تمثل مدينة شهريار. ثم يبدأ الشاطئ بالظهور والنهر وقيام الشاب باصطياد السمكة من النهر. تصور هذه الاماكن تصويرا هامشيا ليس مثل الاماكن الأخرى، وهذا يكشف عن ان المدن التي تعيش تحت سلطة شمولية يكون وجودها المكاني هامشيا في وجوده وفاعليته.

ثم ينتقل النص ليظهر جانبا من المدينة الذي يضم بابا يدعى باب السر، وهو في ظهر المدينة:

"الشاب: حاولت ان افتح به كل قفل صادفني ولم انجح حتى قادتني قدماي وهاجس غريب في داخلي إلى باب السر في ظاهر المدينة. وما ان وضعت المفتاح في القفل

---

(1) م.ن ، 10-11.

الصدئ الذي عجز الجميع عن فتحه حتى دار المفتاح بسلاسة في القفل وانفتح الباب لأجد أمامي جدارا أصم.

المارد: شعرت بالاحباط طبعا؟

الشاب: للحظات فقط ثم اكتشفت الكتاب الموجود بين الباب والجدار. كنز الحكايات"[1].

يقدم الحوار هنا المكان عبر نقلات متخيلة ليكشف أجزاءً من طبيعة المدينة فقد بدأ من المصباح ثم إلى النهر ثم إلى المفتاح والجدار الذي حاول الجميع فتحه في ظاهر المدينة. ان فاعلية الحوار في تشكيل هذه الاماكن الماضية لم تكن بالمستوى الذي يظهر حجم هذه الاماكن. وقد جعل الحوار هذه الاماكن أسباباً منطقية فحسب لبناء النص من الناحية المكانية. فالجدار الذي وضع فيه المفتاح وعثر بعدها الشاب على كتاب كنز الحكايات ، لم يظهر بقيمته الطبيعية بل صار المكان شكلاً جغرافياً متخيلاً تكون فاعليته هامشية ازاء هذا الحدث المهم الذي يقوم به، فهذه الاماكن لها نوع من السطوة الغرائبية عادة؛ لأنها محفوفة بالغموض والاساطير والالغاز. بيد ان الحوار اغفل هذه العناصر القارة في هذا النوع من الاماكن. إن ظهور هذه الاماكن البطيء والمتدرج عبر نقلات متخيلة يمنح المكان نوعا من الحيوية التي افلتت من يد الكاتب؛ لان هذه الاماكن جاءت بغرائبيتها فقط دون فاعلية فشخصية الشاب قد حاولت عبر الحوار ان تجعل هذه الاماكن ذات قيمة غرائبية فقط فاقدة لفاعليتها. وتشكيل الحوار الواصف لهذه الاماكن لم يكن متوافقا مع طبيعة هذه الاماكن المتخيلة التي اسهمت في احداث النص.

أما في الفصل الثاني من هذه المسرحية نقلة مكانية مهمة إذ ان المكان الواقعي الذي يتحول فيه الشاب إلى انثى اسمها شهرزاد تدخل مخدع شهريار، وتحاول انقاذ شخصية أخرى اسمها (أمنيات) ويمتلك المكان من خلالها قابلية الانفتاح على أماكن اخرى، ويظهر المكان الثاني الذي واقعي أيضا، ليصور أعمق نقطة في داخل القصر، –

---

(1) نديم شهريار، 11– 12.

قصر شهريار– وهو المخدع. مخدع العذراوات اللواتي يأتي بهن في الليل ثـم يـذبحهن في النهار ويصور هذا المشهد سرير شهريار وهو مستلق عليه.

"شهريار : ها انت اخيرا في مخدعي يا شهرزاد

شهرزاد: طوع امرك ورهن اشارتك يا مولاي

شهريار: صوتك عذب . لا شك ان ملامح وجهك أكثر عذوبة. ينهض شهريار فتبدو ملابسه العسكرية البيضاء وعمامته الكبيرة ولحيته السوداء المشذبة بدقـة وشـاربه المنتصب وتظهر على صدره الكثير من النياشين. وفي نطاقه سـيف ذهبـي قـصير يتقـدم ويرفع النقاب عن وجه شهرزاد"[1].

يظهر الحوار بنية جديدة للمكان، إذ يظهر المخـدع وهـو المخـدع بوصـفه نقطـة لاعمق الاسرار الخاصة بشهريار وشهرزاد واذ تكشف عن المخدع وسريـر فـضلا عـن فضح شخصية شهريار لأنه عنين، وهو اعلى رمز للسلطة في هذه المدينة. ويكشف هـذا الحوار عن مكان مقموع ومسكوت عنه هو إحدى المدن المـشرقية يظهـر فيهـا شـهريار بالنياشين التي تغطي صدره وسيفه الذهبي القصير والملابس العـسكرية. يظهـر المكـان عبر تدرج وتبدل يكشف عن طبيعة التبدل في الحوار الذي تكون فيه شخـصية شـهرزاد محكوما بسلطة، فهي من خلال حوارها وظهورها في هذا المكان الجديد تكـون خاضـعة لسلطته لأنه المكان الذي يستمد قوته وسطوته من قوة القتل الذي يمارسه شهريار بحق العذراوات. ويظهر هذا المكان واحدة من المدن الشرقية دون تحديد اسـم لهـا في الحـوار ليكون دريئة للمؤلف، ان توظيف القصر الغامض والمدينة الغامضة تعطي هذه الاماكن للمسرحية فاعليتها بحوار يحاول وهو يتساوق مع الظهور البطيء للمكـان ان يؤسـس لهذا المكان المقموع محملا إياه دلالات نفسية وسياسية.

وفي نهاية المشهد الثاني من الفصل الثاني تحدث نقلة متخيلة للمكان وهـي تـسهم في ظهور الاماكن ظهورا تدريجياً أيضا إذ نجد ان شخصية شهرزاد تقـوم بـالتماهي مـع

(1) م.ن ، 24.

دورها الجديد وتقوم بالاتفاق مع شهريار باشغال الشعب بمشاكل مستمرة، حتى يوجه انتباهه تجاه امور بعيدة عما يجري داخل المدينة وذلك باصطناع حروب وهمية مع جيران هذه المدينة. فبعد ان يصوغ الاثنان بيانا عسكريا يظهر قيام بعض الوحدات العسكرية بالاغارة على بعض القرى الحدودية وقيامها بقتل الناس تضيف شهرزاد بعض ألاعيبها وهي تسميم مياه الابار امعانا في ذعر الناس والبحث عما يشغلهم أكثر:

"شهرزاد: وقد علمنا من مصادرنا المطلعة ان الطابور الخامس والخونة والمتعاونين مع اعداء البلاد قد قاموا بالقاء كميات كبيرة من السموم في مجرى النهر مما ادى إلى تلويثه وجعل مياهه قاتلة. وقد اصاب التلوث النهر وكل البحيرات التي يغذيها. ولم ينجو من هذه الكارثة إلا الابار البعيدة عن مجرى النهر"[1].

يقدم الحوار المكان هنا داخل المدينة متدرجاً، ومنطقياً أحيانا يلتزم بالتدرج المكاني إذ نجد قبل هذا الحوار انه يدور حول حدود المدينة ثم يعود إلى النهر الداخلي للمدينة وهذه النقلات المكانية وان كانت متخيلة فإن فاعليتها في الحوار تقوم بالكشف عنها وتمنحها طاقة تعبيرية، فهي وان كانت مقموعة ولا تظهر للعيان إلا ان صياغتها تكشف ان شخصية شهرزاد أصبحت مؤثرة في الاماكن وان هذه الاماكن أصبحت تستمد طرائق تشكلها عبر اسقاط الرؤية الخاصة التي يشترك فيها شهريار وشهرزاد.

ثم ينتقل المكان انتقالة اخرى عائدا إلى المكان الواقعي المتعين، وهو المخدع الذي انطلقت منه هذه الأحداث. والمخدع هنا يكشف عن قدرته على صياغة الامكنة الأخرى والتحكم بها. فالمخدع هو الذي يسوغ بواسطة الحوار قوة الشخصيات، ليبقى يحتفظ بموقعه مركزا لهذه الاماكن إذ انه يمتلك خيوط تحريك الاماكن الأخرى.

وفي الفصل الثاني يعود المكان الأول إلى الواجهة مرة أخرى إذ تهرب شهرزاد من القصر وتعود إلى المكان الأول الذي انطلقت منه إلى الاماكن الأخرى التي ظهرت ببطء في النص. ويعود المكان الأول ليمارس من خلال الحوار استرجاعا للاماكن التي كانت

(1) نديم شهريار، 37.

في المشاهد السابقة وهي المدينة والقصر عبر استدعاء الاماكن التي تتحول إلى اماكن متخيلة سابقة؛ أي انها كانت موجودة قبل مشاهد معينة، فتعود شهرزاد إلى المكان نفسه لتدخل في حوار مع المارد الذي صار شيخا كبيرا تغطي وجهه التجاعيد وقد اضناه الاعياء والتعب:

"المارد: إذن فقد حققت جزءا من هذه الأهداف.

شهرزاد: قلت لك ان الظروف تغيرت بشكل كبير، ومع هذا فقد حققت جزءا كبيرا من اهدافي. الم يمتنع شهريار عن قتل العذراوات؟

المارد: امتنع عن قتل العذراوات! آه فعلا امتنع عن قتل العذراوات ولكنه قتل نصف سكان المملكة"[1].

يعود الحوار هنا لينطلق من مكان واقعي ليظهر المدينة التي هي مكان متخيل انطلاقا من المكان الأول ويقدم حوار المارد المدينة وكيف اباد شهريار سكانها. ونجد ان المارد -على الرغم من مرور سنين عديدة وشيخوخته -بقي محافظا على رؤيته للشخصية الأخرى، وموقعها من الاماكن التي تعطي النص زخما في حضورها، ثم يعود المارد ليظهر اماكن أخرى لم تظهر في السابق وانما تظهر في الفصل الأخير:

"المارد : لقد استنزفت قواي تماما كل تلك الأيام لم تتركني اهدأ ساعة واحدة. مؤامرات شيطانية ، معلومات عن اناس في مناطق نائية. تلصص وتجسس. انفاق ودهاليز في اسفل القصر لم اذق معك طعم الراحة ساعة واحدة.

شهرزاد: وهل يتعب المردة أيضا؟

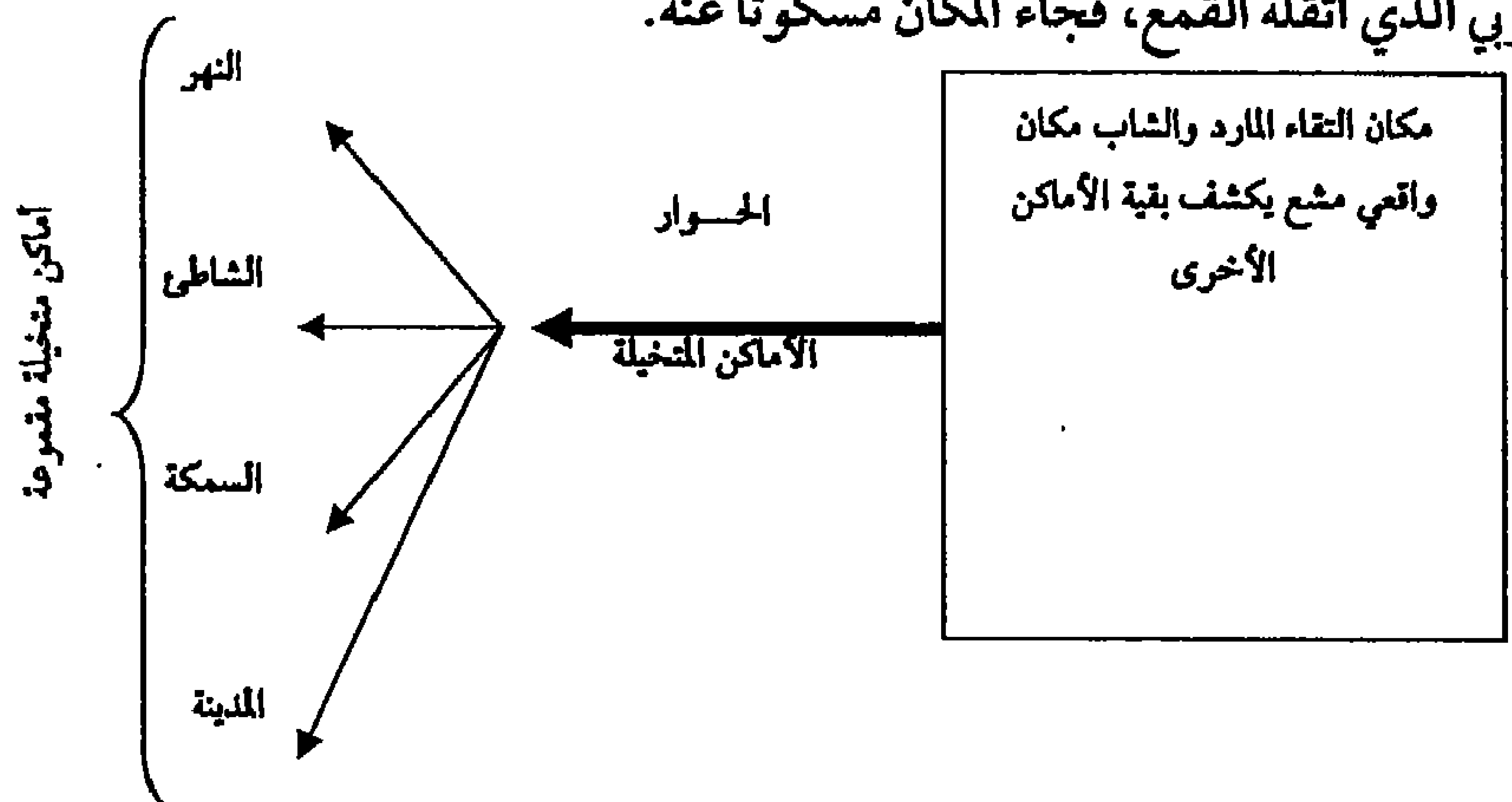
المارد: لقد داهمتني كل امراض الشيخوخة ارتفاع ضغط الدم والذبحة والربو والسكري ... وانزلاق الفقرات الذي اصابني وانا احفر ذلك الدهليز الطويل لاتصل بمخدعك.

---

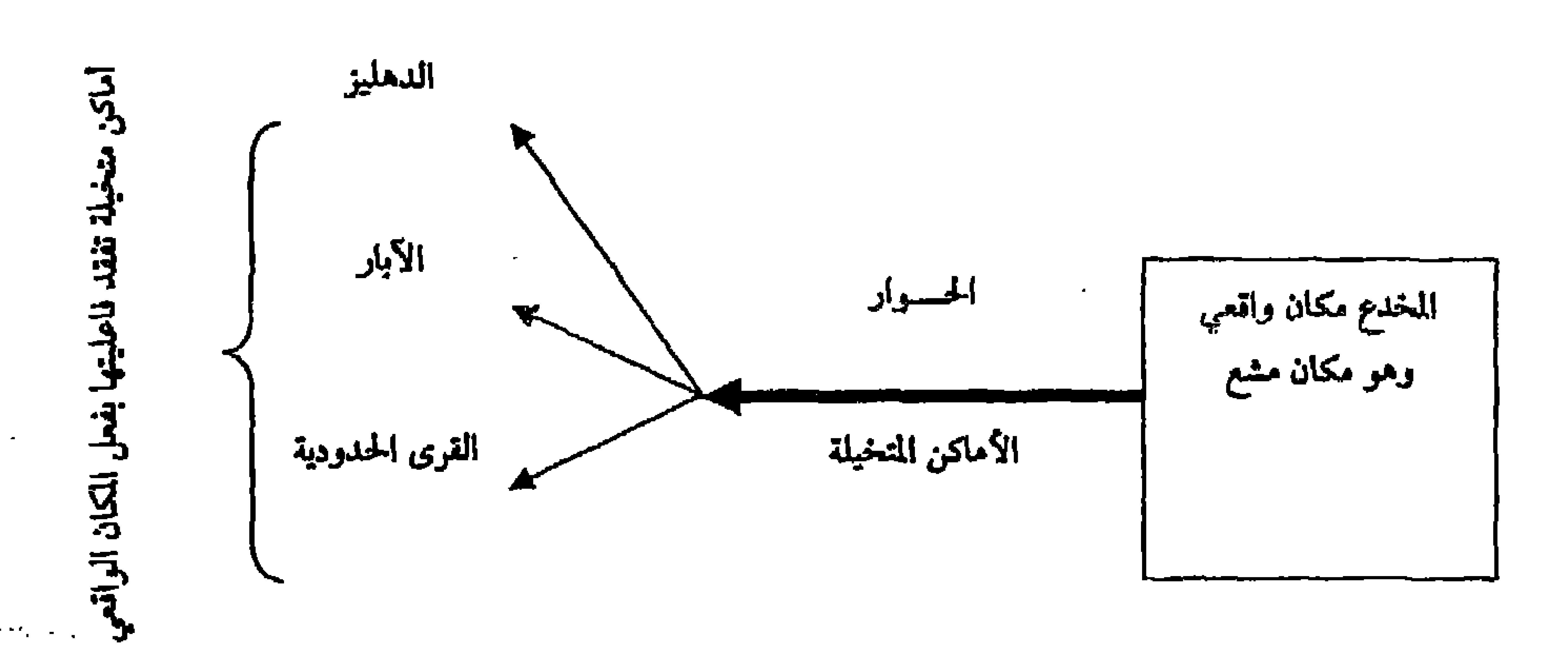
(1) نديم شهريار، 50.

شهرزاد: هل ادركت الآن فائدة الدهليز ؟ لولاه لما تمكنت من الهرب وترك القصر . لم اعد اطيق البقاء مع سفاح مثل شهريار"[1].

يكشف الحوار عن مكان متخيل في هذا المشهد يمتلك فاعلية في انقاذ شهرزاد. فالمارد يشعر بعداء تجاه الدهليز الذي انفق فيه جهده الكبير، وتراه شهرزاد الطريق الذي انقذها. ويظهر الدهليز الذي حفر في اسفل القصر ذا أهمية في هذا الحوار ، فهو مكان غائب طيلة النص، ولم يظهر متدرجاً مع بقية الأماكن في المدينة . ويعود المؤلف ليقدم هذا المكان متخيلا، فقد جاء ليظهر مكاناً سرياً. بقي ان نقول ان بعض الأماكن وان كانت متخيلة إلا انها تمارس فاعلية في بناء النص المسرحي ويمكن عد المكان الأول الذي يجمع المارد والشاب مركزا للاماكن الأخرى في الفصل الأول. اما الفصل الثاني والثالث فقد كان المخدع فيها مكانا مشعا على بقية الأماكن الأخرى، ويظهر الحوار الذي يصور الأماكن ان المكان المقصود هو مكان مقموع بوضوح في النص؛ لأنه مكان مبهم، فهو مدينة بلا تاريخ وبلا اسم ولكنها تتعكز على الأساطير لتصوير مدن في العالم العربي الذي اثقله القمع، فجاء المكان مسكوتاً عنه.



(1) نديم شهريار ، 52–53.



ثالثا: الحوار وتنازع الامكنة:

يبنى المكان في مسرحية أمادو متداخلا ويقع هـذا التـداخل بـين المكـان الـواقعي والمتخيل وهو صراع وتنازع بين مكان مركزي وآخر هامشي. ونجـد ان الحـوار يعطـي للمكان الأول قوة في الجذب، وله سطوة عـلى الشخـصيات، وعليـه تتأســس الامـاكن الأخرى التي حاولت ان تفلت من الهامشية في استرجاع الشخـصيات بوصـفها امـاكن متخيلة، إلا ان الهيمنة تكون للمكان الأول وهو الجزيرة التي تظهر في النص عـبر ثلاثـة مشاهد، في كل مشهد تظهر زاوية من الجزيرة في محاولـة مـن المؤلـف؛ لاعطـاء صـورة مكتملة عنها من الناحية الشكلية، ففي المشهد الأول يصور المكان بأنه :

"المكان هو جزيرة فيها قليل من نخيـل جـوز الهنـد والكثـير مـن الادغـال، وفي الوسط ملجأ عسكري مدفون تحت الأرض لا يبدو بوضوح"[1].

---

(1) أمادو، 122.

هذا هو المكان الأول الذي ظهرت فيه شخصية أمادو وهي تحاول ان تتوازن نفسيا إذ ان اغلب احداث النص تدور حول بقائها في الجزيرة لمدة ثلاثين سنة دون ان يبصره احد إذ ان الحوار يشيد نفسية أمادو لصالح الجزيرة بوصفها مكانا اليفاً:

"الرجل: معك حق... معك حق في كل ما تقول. اهدأ فقط وستجري الأمور على ما يرام. ستعود معنا إلى الوطن.

الجندي: اهدأ !! بعد كل هذا الوقت اعود إلى الوطن ... أي وطن أي وطن، لقد عشت هنا أكثر بكثير مما عشت على ارض الوطن.

الرجل: ولكنه بعد كل شيء ... وطنك

الجندي: وطني ... وطني ؟ ترى ما معنى هذه الكلمة بالضبط؟ وهل يكفي ان يولد الإنسان في بقعة ما لتصبح وطنه؟ أتظن اني سأعرف هذا الوطن الذي تتحدث عنه. ان بقي على حاله؟

الرجل: أمور كثيرة تبدلت ... ولكن ...

الجندي: سأسير وسط شوارع لم آلفها لانظر إلى بنايات لم ارها وهي تشيد ماذا بقي من الوطن... مدينتي هل ما زالت موجودة"[1].

يصور الحوار التنازع بين المكان الواقعي والمكان المتخيل، إلا ان المتخيل له حضور فاعل غير انه في حوار أمادو قد تم تحويله إلى مكان هامشي بسبب ابتعاده عنه منذ زمن طويل. وقد حصلت قطيعة بينه وبين المكان الاصل الذي حول المكان الثاني الجزيرة إلى مكان مركز وهذا بفعل تقادم الزمن عليه فتحول هذا المكان الذي يقدمه الحوار بوصفه مكانا معاديا فقد الفته بسبب الغياب. ويوضح الحوار التهميش الذي يقع على المكان الثاني الوطن. وهو مهمش من الناحية الشعورية والعاطفية. فيكون حضوره هامشياً ليعطي مساحة من التنازع بين المكانين فالجزيرة تشكل قوة ضغط ودفع شعوري تجاه الاماكن الأخرى التي تشكل قوة ضغط ضعيفة في الشخصيات الأخرى

---

(1) م.ن ، 123.

المقابلة لشخصية الجندي. ويكون هناك استدعاء لاماكن أخرى من خلال المكان الأول المركز / الجزيرة:

"الراهب: ابتعدو ابتعدوا أيها الحمقى ابتعدوا أيها المخنثون... ماذا تريدون مني؟ أتبحثون عن قصة جديدة ... كذبة أو فضيحة تبيعونها لمجلاتكم لماذا دنستم جزيرتنا؟

الرجل: اهدأ ... اهدأ وألق هذه القنابل بعيدا

الراهب: ماذا ستقولون عني ؟ ماذا ستكتبون عن أمادو؟ هل انا مجرم ؟ أم مجرد احمق عاثر الحظ ؟ لماذا جئتم ؟ لماذا ؟ لماذا ؟

الرجل: عليك ان تعود معنا إلى وطنك

الراهب: وطني ... وطن تخلى عني ليس وطني . بلاد باعت دم ابنائها ليست بلادي. ارض ارضي وانت بالذات ... ابتعد عني كم كنت اود قتلك . انت يا من تصدر الأوامر حينا وتنسى ذلك أحيانا... تنسى لثلاثين سنة ياااااااه .

الرجل: عد معنا وانسى الأمر.

الراهب: ودم هاتو ... ولو ... وامه المسكينة التي اوصتني به لابد انها قضت شتاءات طويلة على رصيف المحطة وهي تمعن النظر"[1].

نجد ان الحوار يقدم مكانين يتنازعان ذاكرة الراهب إذ الجزيرة التي يصورها حواره تظهر وقد دنسها القادمون من مكان آخر، إذ يصور المكان المركز الاماكن المتخيلة بوصفها اماكن قد تحولت بشكل بطيء ومتدرج من الألفة إلى اماكن معادية تستمد شعورها تجاه الشخصيات ومن خلال شخصية البطل داخل النص، ويكشف الحوار نسبية الشخصية تجاه المكان بوصفها شخصية قلقة تجاه المكانين؛ المكان المركز الجزيرة والاماكن المتخيلة. ويبرز الحوار الامتيازات التي تحف المكان المركز بوصفه بؤرة حاوية لكل المشاعر التي تنتاب الشخصية وهذا يقدم القوة والضغط اللذين يتمتع بهما المكان الأول بوصفه إطاراً تنطلق منه الاماكن الهامشية الأخرى كافة. ويستمر

(1) أمادو، 129.

تصاعد التنازع بين هذه الاماكن حتى يصل قمته برجحان كفة المكان الواقعي الذي يستدعي الاماكن المتخيلة مثل ارض الوطن ومحطة القطار والمدرسة. ونرى ان ميل الشخصية من الناحية السايكولوجية يؤثر سلبا في مركزية المكان الواقعي وفي ابراز هيمنته وسطوته على بقية الامكنة . يؤدي الحوار دوره بتجلي القلق إذ يظهر التنازع بين الواقعي المركزي والهامشي المتخيل إلا ان الشخصيات تفشل في الخروج من سطوة المكان المركزي الذي يمارس اسقاطا على حوار الشخصيات بفعل طول الفترة التي عاشتها الشخصية على ظهر الجزيرة.

اما المكان في مسرحية جوف الحوت، فإنه يتأسس على تنازع حاد بين مركزي متحرك الذي هو جوف الحوت، وثانوي وهو البحر الثابت إذ ان البحر مكان جغرافي يتسم بحيز معلوم. فاشكالية المكان في مسرحية جوف الحوت هي اشكالية إقامة مكان مركب ثابت وآخر متحرك. ويتجلى هذا من خلال التأثيث الدلالي للمكانين من حيث كونهما متداخلين من جهة فالبحر ثابت في محيطه خارجي، فيما يمثل الحوت مكانا متحركا داخل هذا المحيط الثابت. مما يوفر جمالية متخيلة تحاول ان تساوق ما بين متحرك وثابت. فمتى ما هيمن المكان المتحرك نازعته سلطة المكان الثابت. ويكشف الحوار عن هذه الاشكالية لتنازع المكان المركب الذي يمثل قطبا تجاه اماكن أخرى متخيلة تستدعى عبر الاسترجاعات:

"انا في جوف الحوت والحوت في جوف البحر. .اي عزلة اشد من هذه ... أيها القوي... أيها الغامض سر في طريقك ... غص كما تشاء ... ابعد واعمق ... اذهب ابعد واعمق... "[1].

ان مسرحية جوف الحوت تقوم على حوار داخلي فقط؛ لانها مونودراما وتكشف قيمة هذا التنازع في الحوار الداخلي. إذ يكشف المكان عن طبقات في تشكيله فالطبقة الأولى لداخل الحوت ثم طبقة البحر، ومن خلال هاتين الطبقتين المركبتين ينشأ تنازع

---

(1) جوف الحوت، 3.

بين المكان الأول المركز والمكان المتخيل وهو المدينة. فالحوار يستدعي من خلال المكان المركب اماكن أخرى يظهرها الحوار إظهارا هامشياً. بيد انها فاعلة في تجسيد رؤية الشخصية واسقاطها على المكان. وقد أسهم المكان في صياغة الحوارات عبر هذه التقاطبات الحادة في استدعاء الاماكن المتخيلة:

"يقفز صارخا وماسكا قدمه بتوجع يتحسس الأرض ثم يرفع سيفا نحيلا قد أكله الصدأ . سيف !! هنا في هذا المكان؟ لا مهرب لي من السيوف كما يبدو ... انها تلاحقني حتى أعمق الاعماق. أيها الحوت أيها الحوت ما الذي تضمه في جوفك بعد"[1].

يظهر الحوار الداخلي تنازعا بين المكان المركب والعميق في جوف الحوت، فيدخل السيف وتستدعى به أماكن أخرى . فالسيف يختزل اماكن عديدة متخيلة تمتلك حضورا فاعلا في النص، ولكن الحوار يهمشها بسبب هيمنة المكان المركز؛ لأنه المنطلق لهذه الاماكن. فالحوار يقدم السيف بوصفه تاريخا لحروب المدينة التي تمثل صراحة في النص مدينة نينوى إذ يتواصل الحوار لاستدعاء احداث عديدة:

"في نينوى ... في مدينتي شعب قوي الشكيمة . شعب احب القوة. صنع الاسلحة وقدسها. خاض الكثير من الحروب. معركة تلو الأخرى وكان النصر حليفه لفترة طويلة"[2].

ان السيف عبر حضوره رمزا في المكان من خلال المكان المركزي يستدعي أماكن متخيلة واحداثاً ماضية. إلا ان سلطة المكان الأول تقدم هذه الاماكن معادية وتصورها على انها اماكن تنازع مكان الخلاص الذي هو المكان المركب جوف الحوت والبحر. إذ نجد ان المدينة مكاناً تقترن بالحروب العديدة التي يقود السيف طرائق تشكيلها وتقديم

---

(1) جوف الحوت ، 4.

(2) م.ن ، 4.

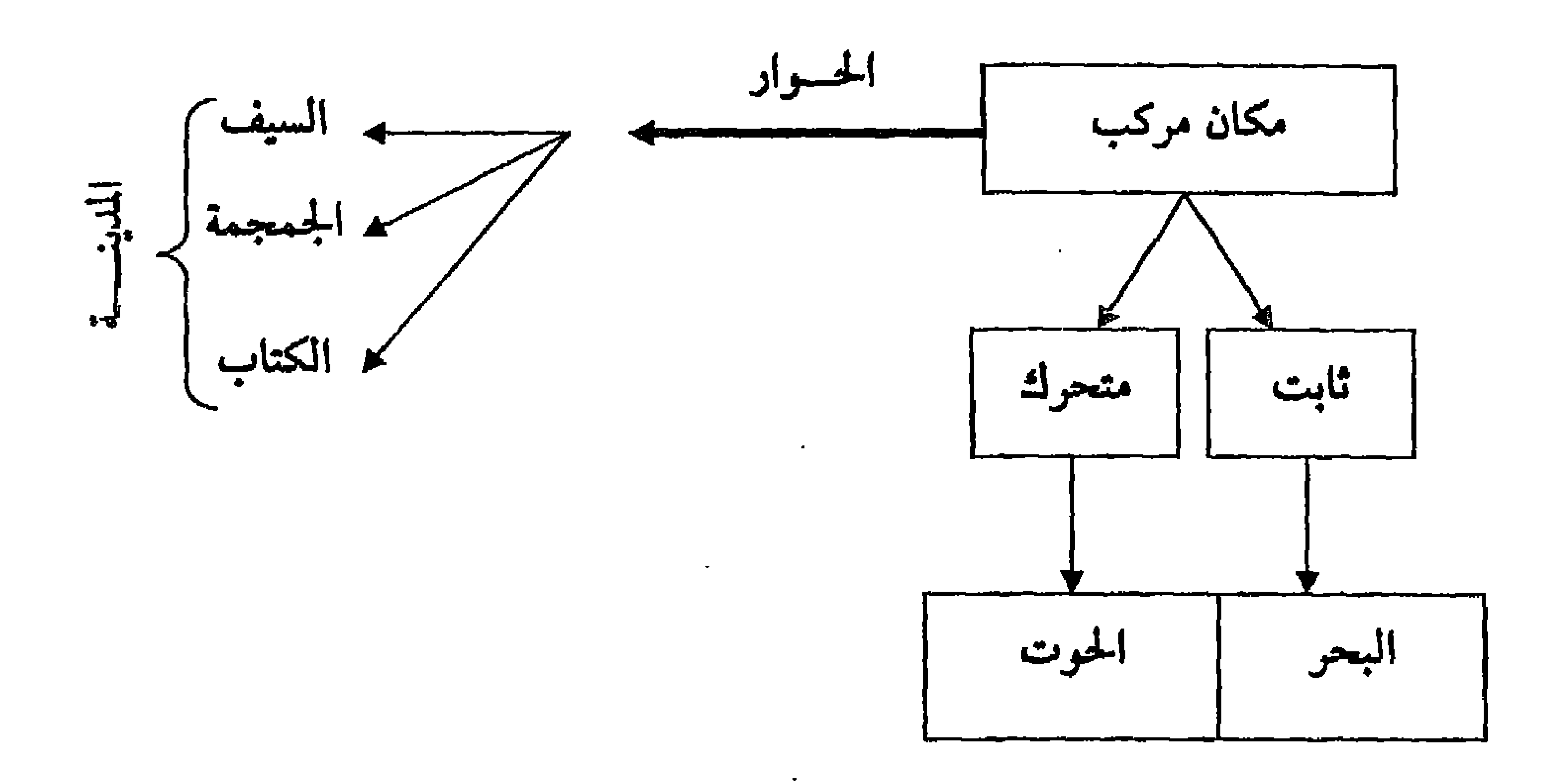
صورة المدينة بوصفها مكانا متخيلا وتلتقط في النص ثلاثة اشياء داخل جوف الحوت كلها تحيل إلى المدينة وهي تحت وطأة الحرب:

"انا في جوف الحوت. والحوت في جوف البحر. ظلمات فوقها ظلمات. لكنني رغم هذا كله لا استطيع ان ابقى لوحدي. أيها الحوت ما الذي يحويه جوفك أيضا. ينظر ثانية إلى الجمجمة. ايتها الجمجمة يا شريكتي في هذه الرحلة التي لا أعرف كيف ستنتهي ايتها الجمجمة أهذا مآلنا جميعا؟ ما قيمة حياتنا إذن؟ هل كانت عينا رجل أم امرأة. قاتل أم قتيل . احمق أم حكيم. ايتها الجمجمة ذلك الثعلب العجوز زار نينوى مرات عديدة. "[1].

يتمظهر المكان المركب بواسطة الحوار الداخلي واضحاً من خلال الظلمة المركبة لجوف الحوت وجوف البحر . وقد تحول المكان المركزي إلى مكان له سلطة الفتها الشخصية من خلال دخول اشياء غريبة في جوف الحوت مثل السيف والجمجمة والكتاب، فتكون هذه الأشياء هي المفتاح لبدء الصراع والتنازع حول المكان الذي يربك مشاعر الشخصية. فالحوار يكشف ان هذه الاماكن المتخيلة ثانوية في تشكلها إلا انها في نفس الوقت تأخذ حيزا واسعا من النص. واغلب الحوارات التي تقدمها الشخصية تدور حول هذا المكان وهو المدينة بكل تاريخها تاريخ الحروب والجوع والعطش والتناص مع قصة سيدنا يونس عليه السلام واضح في النص إلا انه يقدم على نحو مغاير في جوف الحوت بوصفه مكانا مهيمنا، فكأن ظهور المكان المركب وهو مكان مركزي من ناحية صياغة شكله ورؤيته والدفء الذي يقدمه للشخصية قد حول الاماكن الأخرى إلى اماكن طاردة ومعادية وهامشية في الوقت نفسه وما بين القبول والطرد لرؤية المكان يبقى التنازع بين هذين المكانين والحوار استطاع ان يقدم المكانين بصورة يظهر معها صراع بين المكان الثابت والمتحرك.

---

(1) م.ن ، 7.



مكان مركب
الحــوار
السيف
الجمجمة
الكتاب
المدينـــة
ثابت
متحرك
البحر
الحوت

المبحث الثاني

الحوار والزمان

ربما كانت صرخة القديس اوغسطين تعبيرا عن الاضطراب العظيم والكبير الذي يشوب مفهوم الزمن "ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح علي احد هذا السؤال، فاني اعرف، وعندما يطرح علي فاني آنذاك لا اعرف شيئا"[1]. وشاب مفهوم الزمن تباين بسبب تجريده العالي. ولقد ظهرت في فهم الزمن ثلاثة مذاهب فلسفية:

1- المذهب الطبيعي ويمثله ارسطو .

2- المذهب النقدي المتصل بنظرية المعرفة الذي يمثله كانت .

3- المذهب الحيوي الذي فصله برغسون .

أما في الفيزياء فهناك مذهبان: المذهب المطلق ويمثله نيوتن والمذهب النسبي ويمثله اينشتاين[2].

وقد قدمت الفلسفة الحديثة رأيين متناقضين في الزمن، فهناك من ذهب إلى نفيه مثل روبنال في قوله ان الزمن واقع محسور في اللحظة بين عدمين، يمكن بدون شك ان يحيى من جديد إلا ان عليه ان يموت قبل ذلك ولا يستطيع ان ينتقل بذاته من لحظة إلى أخرى ليجعل منها ديمومة [3].

وهناك الرأي الذي يتقاطب مع هذا الرأي وهو مفهوم الديمومة التي قال بها برغسون "حيث التواصل الموجود بين الماضي والمستقبل من دون ان تتوقف حركة الزمن في حاضر مصطنع لا يقدر على فصل حقيقة الماضي عن المستقبل فالماضي يركز

---

(1) تحليل الخطاب الروائي، 61.

(2) ينظر: الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، 48.

(3) حدس اللحظة، غاستون باشلار، 19.

حواره في المستقبل. والمستقبل، يفسح المجال لقوى الماضي والدفق والحيوية نفسها هي التي توحد بين أجزاء الديمومة"[1].

فالفهم الفلسفي للزمن يتأتى من مسألتين الأولى، النظر للزمن من داخل الوجود، والثانية النظر إليه بوصفه عدما أو تجريدا عاليا.

فـ (القبل) و (البعد) في الفلسفة التي يقابلها في النحو الماضي والمستقبل هما الزمن، فهو قسمان وتبقى مشكلة (الآن) التي هي لحظة متأرجحة بين الزمنين الماضي والمستقبل وقد بقيت فكرة الآن غامضة وقد عبر ارسطو عن هذه المشكلة إذ يرى ان الزمان يستمد وجوده الحقيقي من الآن وذلك لان الآن هو الحاضر، والحاضر هو وحده الموجود، بينما الماضي كان وليس بعد ، والمستقبل لم يأت بعد[2].

فالزمن هو مجموع التشكلات من هذه الـ (آنات) التي هي اما آنات مضت ولم تعد موجودة واما آنات مستقبلية لم تتوجد بعد. ويبقى ان الزمن يكمن في الآن "فالزمان سيكون إذن ، على أساس انه مركب من آنات ، موجودة فإذا كان لنا إذن ان نقول بان الزمان موجود فلا مناص من النظر إليه على انه مركب من آنات متتالية"[3].

فالزمن هو اما قبل أو بعد عند الفلاسفة، إلا انهم يؤكدون ان مشكلة النظر إلى الزمن هي اللحظة الفاصلة بين الماضي الذي هو قبل والمستقبل الذي هو بعد اما الذي يشكل الاثنين معا ويبقى حاضرا حضورا كبيراً في الحياة فهو الآن بوصفه فصلا بين القبل والبعد.

ولقد شاب تعريف الزمن تباين شديد لان زاوية النظر إليه كانت مختلفة فهناك الزمن الطبيعي والزمن الذاتي والنفسي، وهناك انواع عديدة لفهم الزمن منها العلمي والديني، إلا ان آثاره تنعكس على مجمل تفاصيل الحياة.

---

(1) ينظر: م.ن ، 33.

(2) ينظر: الزمان الوجودي، 70.

(3) م.ن ، 71.

البنية الزمنية:

ان الزمن على نحو عام يسير في مجرى خطي، أي انه لا يمكن ان يعود إلى نقطة قد غادرها فقد أصبحت ماضية كذلك المستقبل فهو لم يتشكل بعد. وتلجأ النصوص الأدبية إلى الابتعاد عن المنطق الخطي للزمن. فهناك العودة إلى الماضي وهناك القفز إلى الأمام. والنص المسرحي يمتلك خصوصية عن الأنواع الحكائية الأخرى بوصفه قائما على الحوار ، والحوار يتطابق فيه زمن السرد مع زمن الحكي. وبما ان الحوار هو الدعامة الرئيسة في النص الدرامي فقد كان حضور زمن الآن الذي هو المشهد من البنى الزمانية الرئيسة ثم الماضي والمستقبل.

1- المشهد:

يمثل المشهد في النص الدرامي مفصلا حيويا يقوم ببلورة الأحداث من خلال تطابق زمن السرد فيه مع زمن القصة من خلال الحوار الذي يرسم التتابع الزمني الذي قد يتوقف في المشهد، بانقطاع عن آنات الاستباق والاسترجاع متحيزا حول نفسه في زمن لا يفصل القارئ عن تتبع الأحداث سوى لحظة انتهاء الراوي من سرد حكايته، فالمشهد "مقطع حواري يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد. ان المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[1]. فالمشهد يقع في فترات زمنية محددة تعطي احساسا للقارئ بالمشاركة في الفعل لكون المشهد يأتي في هذه الفترات الزمنية كثيفا ومشحونا بالحدث، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى اللحظة التي تفصل الراوي عن قص حكايته[2]. وخصوصية المشهد في الدراما قائمة على مسرحة الحدث. إذ ان المشهد يجمع ما بين الشخصيات وافعالها وامكنتها في حيز واحد ويقدمها بوصفها مشهدا يتملك فاعلية في دفع وتيرة

---

(1) بنية النص السردي، حميد لحمداني ، 78.

(2) ينظر: بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، 65.

الصراع نحو الذروة. وقد تتضافر احداث عدة لتكوين مشهد واحد يحتوي في تضاعيفه على مشاهد متعددة تمتلك استقلاليتها للوصول إلى بناء مشهد يجمعها. وقد ميز بيرسي لوبوك بين نوعين من المشاهد احدهما ما يسميه (المشهدي) الذي يعتمد على وصف الأحداث والثاني (البانورامي) الذي يعتمد على مسرحة الحدث[1].

فالمشاهد في المسرحيات قيد البحث تحاول ان تعطي القارئ احساسا بالمشاركة في الفعل، إذ ان المواضيع التي يتناولها ترتبط بالواقع، وان كانت تبدو في طابعها الخارجي بعيدة عن المتغيرات التي تحيط بنا، وهي تحمل عنصر التشويق والمفاجأة، ففي مشهد مقتل عرفة في مسرحية بروفة لسقوط بغداد تتجه الأحداث نحو التداعي الخطر لما يمثله من اقتراب المغول من القصر:

"عرفة: عفوا مولاي... اتأمرني بشيء؟

المستعصم بحزم: ارقصي.

عرفة بدهشة: ارقص !! الآن ... الآن يا مولاي ؟!

المستعصم غاضبا: نعم الآن . الآن وفي كل وقت اريد . ارقصي . ارقصي يا عرفة.

ترفع عرفة ذراعيها بارتباك وتردد . تبدأ موسيقى الف ليلة وليلة لبليغ حمدي وتبدأ معها عرفة بالرقص بتشنج وتعثر ثم بسلاسة ورشاقة . الخليفة يدخن من اركيلة ضخمة ذات عنق ذهبي مرتفع وهو يتمايل طربا ونشوة والعلقمي يتأمل الموقف بحذر يستمر الرقص فترة وفجأة يتحطم زجاج احد النوافذ. عرفة تصرخ وتسقط يقفز الخليفة ليقف ملاصقا لاحد الجدران العلقمي يحتضن عرفة ثم يلتفت إلى الخليفة قائلا: سهم مغولي يا مولاي لقد اقتربوا. اقتربوا أكثر مما كنا نتخيل يا مولاي ها هي سهامهم تصيب من بداخل القصر وها هي ذي عرفة قد فارقت الحياة"[2].

---

(1) ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ت: عبد الستار جواد ، 73.

(2) بروفة لسقوط بغداد، 11-12.

فالمشهد الذي يمثل حدثا قد يبدو متوقعا نتيجة اقتراب المغول من القصر تغير وقعه على الخليفة، ولكنه سرد بزمن يكاد يقترب من مشهده الواقعي التاريخي، وهو يحاول ان يحتفظ بالوحدة البانورامية من حيث الحركة والحوار والزمن والشخصيات. وكأن الأحداث تتخلق امامنا وهو مما جعل زمن السرد مساويا لزمن القصة، ويتكرر هذا المشهد:

"العلقمي: اعرف اعرف . ولكني اردت ان اقول كم هي حصة الخيال في هذا العمل ان فيه الكثير من اللامعقولية هذا ما اردت ان اناقشك فيه منذ البداية.

المؤلف: لا معقولية ؟؟ في مسرحيتي انا !! لابد انك لم تتعمقي في قراءتها. هذا لا يهم ما دمت تؤدين دورك باحساس عال.

العلقمي: لا بل هو مهم جدا. هناك مبالغات تجعل العمل فجا لم اقحمت مشهد عرفة.

المؤلف: هل انت غاضبة لانها سترقص قليلا على المسرح.

العلقمي: لا بالطبع ولكن من غير المعقول ان يستمتع الخليفة بالرقص وقصره يرشق بسهام العدو.

المؤلف: هل ترون المشهد غير مقنع؟

الفتيات: نعم غير مقنع.

عز الدين: انه مشهد غير واقعي بالمرة.

المؤلف: ومع هذا فان لي اسبابي التي تمنعني من حذفه.

المستعصم: لابد من رقصة في كل فلم. وكذلك في المسرحيات المسألة واضحة ولولا لو أنني الخليفة لسرني ان ارقص قليلا على المسرح.

المؤلف: ليس هذا هو السبب بالتأكيد.

عز الدين: الدراما. قمة التراجيديا . ان تموت الجارية وهي ترقص لتسلية الملك موليير لم يكن ليتخلى عن مشهد كهذا.

المؤلف: موليير كان يكتب الكوميديا . انكن تجهلـن ابسط المعلومـات. الثقافـة تتراجع دائما وبسرعة.

العلقمي: ولمن الفضل في ذلك يا أستاذ.

المؤلف: وقد باغته السؤال... الظروف ... الظروف ... كثير من الظروف المتشابكة.

المستعصم: لماذا إذن تصر على مشهد عرفة. أهو سر لا تريد البوح به.

المؤلف: لقد اثرت فضولكن ... ببساطة شديدة سأتمسك بالمشهد لأنـه حـدث فعلا وذكرته كل المصادر بالتفصيل" [1].

فالمشهد قد وقع فعلا وزمن سرده أصبح مساويا لزمن قـصته، ولم يكـن يفـصلنا عن زمن القصة سوى زمن السرد ويظهر الحوار هنا قدرة الزمن الآني عـلى تجـسيد الآن بوصفه مشهدا.

وكذلك في مسرحية أمادو إذ ان مشهد اكتـشاف الجنـدي بانتهـاء الحـرب يكـاد يتساوى فيه زمن السرد مع زمن القصة المحكية ليشكل مشهدا:

"الرجل: أمادو اود ان اخبرك بأمر ما اريدك ان تعلم بان الحرب قد انتهت.

الجندي صارخا: ماذا. الحرب... الحرب انتهت لا اصدق هل تعني مـا تقـول يـا سيدي. الحرب انتهت. انتهت الحرب وانا ما ازال على قيد الحياة... تحققـت امنيـة امـي اخيرا... اخيرا... اخيرا توقفت تلك الحرب المجنونة.

الرجل بحرج: الحرب لم تنته الآن ... في الحقيقة لقد انتهت الحرب قبل ... ثلاثين سنة.

الجندي ببلاهة: ماذا ؟ ماذا تقول يا سيدي... لا افهـم تمامـا... ارجـوك فـسر لي عبارتك يبدو ان عقلي لم يعد يعمل جيدا.

الرجل: انها مسألة محرجة فعلا. ولكن هذا ما حدث. انتهت الحرب بعد ان تركنا الجزيرة ببضعة أيام.

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 19-21.

الجندي: أهذا معقول !! انت تريد ان تخبرني الآن بان الحرب قد توقفت بعد ان غادرتم الجزيرة وتركتمونا هنا دون زورق... هذا يعني ان الحرب انتهت منذ زمن بعيد جدا... منذ... "[1].

فالاحداث التي يمشهدها لنا الحوار في اكتشاف هذه الحقيقة المرة، جعلتنا نعيش التداعي الآني الذي شعرت به هذه الشخصية شخصية أمادو، وكأننا نتحرك مع حركة الفعل والشخصيات. فالمشهد هنا يساوي زمن القصة. وهو الزمن الذي يشير إلى مفهوم المشهد.

وفي مسرحية نديم شهريار نجد مشهد تحول شهرزاد إلى مسخ يتأثث بطريقة بانورامية من حيث الشخصيات والحركات والحدث وتؤدي الأحداث المتناوبة دورا في رسم معالمه:

"المسخ بلهجة آمرة: احضر لي مرآة.

المارد وهو يخرج من جيبه مرآة صغيرة: كنت اعلم ما ستطلبين.

المسخ ينظر في المرآة ثم يصرخ بهلع: ما هذا ... ؟! ما هذا أيها الاحمق؟!

المارد: لقد اخبرتك منذ البداية ان الأمر قد يكون خطيرا جدا...

المسخ: هل هذا وجه رجل أو امرأة ؟ أين وجهي ؟

المارد: أي وجهٍ يا... شهرزاد؟

المسخ: لا تكرر هذا الاسم أمامي ثانية. لم اعد شهرزاد.

المارد: أي وجه تريد إذن أيها المجهول؟

المسخ: اريد وجهي الحقيقي.

المارد: ليس لك وجه حقيقي لقيت تخليت عنه بارادتك.

المسخ: والان اريد استعادته.

المارد: للأسف ذلك مستحيل... لم يعد لدي أي طاقة لقد استنزفتني تماما"[1].

---

(1) أمادو، 121.

فتناوب الأحداث والشخصيات داخل الحوار في زمنها الآني يمثل مشهدا يأخذ الحوار فيه طريقة لرسم مشهد تكاد يتساوى فيه زمن السرد وزمن القصة، وكأننا نعاصر وقوع المشهد ونحن نقرأ ادق التفاصيل في تعاقبها الزمني. مما اتاح اضفاء تأثيث متكامل عليه.

2- المشهد الاسترجاعي:

وهو نوع آخر من أنواع المشاهد المسرحية وهو "عملية سردية تتمثل بالعكس في ايراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"[2].

وهو هنا العودة إلى الماضي وتكون هذه العودة إلى اشياء أو احداث قد وقعت وتلاشى زمنها إلا انها تبقى مؤثرة في الذاتي والنفسي للشخصية. وهو "حدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد"[3].

ونجد الاسترجاع من خلال بناء الحوار للاحداث وجعلها ماضية عبر تسلسل أحداثها، ففي مسرحية نديم شهريار:

"الشاب: لا ادري ما الذي دفعني للذهاب إلى الشاطئ ذلك اليوم، انا عادة لا اذهب لصيد السمك. اما في تلك الظهيرة القائضة . فقد دفعني هاجس غامض للذهاب إلى النهر......

المارد: ومع هذا نجحت فيما فشل فيه عتاة الصيادين. اصطدت السمكة الالفية.

الشاب: هل هي سمكة الفية؟ كنت اظن انها سمكة شبوط"[4].

---

(1) نديم شهريار ، 56.

(2) مدخل إلى نظرية القصة، 76.

(3) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، 62.

(4) نديم شهريار ، 10-11.

ان الاسترجاع في الحوار المسرحي يأتي تلبية لحاجة ذاتية للشخصية، فيأتي باعثا لاحداث أخرى مهمة في بناء الحدث الرئيس في النص الأدبي، ففي المقطع الحواري الذي يجمع المارد مع الشاب يعود الأخير إلى نقطة ماضية من الأحداث، وهي كيفية الحصول على المفتاح من بطن السمكة الالفية، فهذا المشهد الاسترجاعي يحاول ان يقدم احداثا ماضية لم ترد مباشرة، فالحوار الذي يدور على لسان الشخصية يلحظ فيه حضور الزمن الماضي يأتي الحوار هنا ليسلط الضوء على احداث حدثت في الماضي إلا انها تبقى بفاعليتها في النص على الرغم من كونها ماضية.

ونجد الحضور من خلال الماضي من خلال المشاهد حوارية أخرى:

"شهريار: ابدئي حكايتك

شهرزاد: كان يا مكان في قديم الزمان

شهريار: ليس هكذا في البداية عليك ان تقولي : بلغني أيها الملك السعيد ذو العقل السديد والرأي الرشيد...

شهرزاد: بلغني أيها الملك السعيد ذو العقل السديد والرأي الرشيد"[1].

ان الحوار الذي يعتمد على التناص مع الموروث الحكائي لألف ليلة وليلة يقوم على الاسترجاعات الماضية، وهي الحكايات التي حصل غليها الشاب ثم تحول إلى شهرزاد التي تؤدي بمجملها احداثا ماضية. وهي من حيث بناؤها الزمني ماضية إلا انها عندما تتحول إلى حكاية تروى في مخدع شهريار تتحول إلى واقع معاش على المستوى التخييلي؛ لذا فالزمن هنا في شكله ماضٍ في شكل استرجاع. والحوار في هذا النص يوظف الماضي من خلال التناص والشخصيات والأحداث وان كان يشكل مفارقة إلا انه يحول هذا الماضي إلى قيمة حقيقية معاشة عبر تأجيج هذه الأحداث من خلال بنائها الحواري.

---

(1) م.ن ، 30.

وفي مسرحية بروفة لسقوط بغداد نجد ان الاسترجاعات كثيرة، وهذا بسبب طبيعة صعوبة أداء هذه المشاهد واحتياجها إلى جهد واسع:

"العلقمي: منطق غير سليم يبدو إنني كنت مخطئا أيها الخليفة وها هو الدليل لقد استسلم جنودك الشحاذون لجيش هولاكو بكل بساطة لم يعد لديهم ما يقاتلون من اجله. والناس ينتظرون ما سيحدث لهم بعد هذا الاجتماع.

المستعصم: كان علينا ان نجند جميع الرجال كما قال عز الدين.

العلقمي: لم يكن احد ليستجيب لدعوتك لقد رأوا باعينهم ما حل ببغداد العام الماضي لقد ارهقتهم الحرب الداخلية التي نشبت بين أهل السنة والروافض فاصبحوا كارهين للقتال. انطفأت حماستهم حتى للدفاع عن أنفسهم لم يكن امامنا الكثير من الخيارات أيها الملك.

المستعصم: كان لابد ان نفعل شيئا ما ... شيئا لا يؤدي بنا إلى هذا الهوان.

العلقمي: أنت ... أنت من ادى بنا إلى هذا الهوان ... تركت ايبك الدويدار يناور بالجيش مناورة غامضة عبثية عبر تخوم بغداد . ووليت مرشد الخصي على جيش يرفض تنفيذ اوامره اخطأت التقدير والتدبير ووقعت في مصيدة نصبتها لنفسك.

المستعصم: كان عليك ان تنبهني لكل صغيرة وكبيرة. أليس هذا واجبك ؟ لكنك اخترت الخيانة... والان ... الآن انت تشمت بي أيها الرافضي الحقير"[1].

يقوم الحوار هنا من خلال المشهد الاسترجاعي بالعودة من قمة الصراع إلى احداث وقعت خارج زمن النص فهذا الاسترجاع يؤدي دورا في تقديم الصراع حول الماضي والموقف منه. بيد ان هذا الماضي له حضور فاعل في كشف سياق الأحداث فهو يكشف عن بعض الحقائق الغائبة التي تتعلق بنوايا الشخصيات ويكشف عن دواخل الشخصيات المتحاورة. ويقدم هذا المشهد الحواري عبر الاسترجاع حقائق وقعت فعلا لكن هيمنتها داخل النص تستمر وتؤثر في سير الحبكة داخل النص:

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 36-37.

"هولاكو: لكني اعرف جيدا ان عقلي وسيفي وجيشي هم الذين فتحوا البلاد أتعرف يا علقمي ؟ لقد جازفت مجازفة كبيرة خالفت وصايا الحرب كلها. خالفت تعاليم الحكيم تزو وبدل ان اتجنب الأراضي المكشوفة واتقدم متسللا عبر الوديان... سرت جهارا في اوضح الامكنة. وبدل ان اتجنب المدن والتف حولها دخلتها وأثرت ضجيجا هائلا في كل مرة. لقد قدت جيشي بطريقة جديدة لم ابحث عن المباغتة. لا بل اثرت أكثر ما يمكن من دوي. راهنت على الرعب... وربحت الرهان.

العلقمي: بدأت تشعر بالغرور أيها الأمير.

هولاكو: الغرور؟ أي غرور ؟ أليس من حق هولاكو فاتح بغداد ان يفخر بنفسه.

العلقمي: ليتك اكتفيت بفتحها أيها الأمير"[1].

يكشف المشهد الاسترجاعي هنا عن ذاتية هولاكو الخالصة، وذاتية العلقمي المتداخلة بالموضوعي وعبر ما حدث في الماضي يكون الحوار أداة للكشف عن هذه الذوات فحوار هولاكو يقدم نرجسيته العالية في الحرب والثقة المطلقة بعقله والمغامرة التي قادها لمخالفته الأوامر والتعاليم العسكرية. وبين العلقمي الذي يقدم داخل النص ماضيا موضوعيا يخص فعله وشعوره، ومن خلال الذاتي والموضوعي يتداخل الماضي بالحاضر؛ ليقدم رؤية للماضي الخارجي أي خارج النص، ويعمد المؤلف إلى هذا الماضي الخارجي من اجل سد ثغرة في لحظات ماضية لا تقل فاعليتها عن اللحظات الحاضرة. ان شخصيات مسرحية بروفة لسقوط بغداد تقدم عبر الماضي لحظات متباينة من خلال الاسترجاع الذي يتداخل مع الاستباق ليكشف عن عمق العلاقة التي يقودها الحوار في تقديم الاحساس بالزمن الذي يصعب تصويره إلا من خلال الاحساس الذاتي أو الموضوعي في النص واستدعاء احداث داخل النص وخارجه.

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 50-51.

أما مسرحية أمادو فنجدها تقوم على العديد من الاسترجاعات التي تأتي لتوضح مراحل زمنية مضت، إذ تأتي هذه الأحداث لتوضح عناصر الحكاية وتقوم بالكشف عن ماضي الشخصيات:

"الضابط: انك لم تمكث على هذه الجزيرة طيلة الوقت والا كيف حصلت على هذه الـ....

أمادو بضيق: بقيت هنا وحيدا انتظر الاعداء شهر واثنين وثلاثة وخمسة أعوام ربما لا اعرف كم بقيت هنا وحدي. انتظر لحظة الانتقام التي خططت لها. حتى ادركت في لحظة ما ان هذه اللحظة لن تأتي ابدا ما دمت على سطح هذه الجزيرة اللعينة. عندها اصلحت أحد الزوارق وتسللت إلى الشاطئ القريب. حصلت على ملابس مدنية. وهذا الصندوق اللعين من صباغي الاحذية. لقد كنت جنديا جيدا... والجندي الجيد يعرف كيف يطلق النار وكيف يلمع حذاءه أيضا.

الضابط: اتعني انك عملت صباغا لـ

أمادو: وبيد واحدة كنت المع احذيتهم دون ان اتكلم... كانوا يرتدون ملابس السياح الملونة. وكثيرا ما نظرت إلى عيونهم الزرقاء وضحكت في داخلي. كنت اعد لهم انتقاما بشعا. لابد ان يدفعوا الثمن. انتهت جولة انتصارهم ولكن الحرب لم تنته بعد"[1].

ان هذه الأحداث التي ترويها شخصية أمادو في حوارها مع شخصية الضابط هي احداث سابقة للنقطة الزمنية التي بلغها السرد فهي تعني العودة إلى احداث وقعت في الماضي جعلت شخصية أمادو تعيش في هذا الماضي وتتفاعل معه أكثر من الحاضر والمستقبل الذي ينتظر الشخصية. ويظهر الحوار ان هذا الماضي يأتي سريعاً ومباغتاً؛ إذ انه يعالج الحرب التي انتهت، لكنها تبقى حاضرة في ذاكرة الجندي أمادو الذي نسيه الجيش على ظهر الجزيرة. فالماضي الذي يقدمه الحوار هنا يقوم بوظيفة الكشف عن

---

(1) أمادو، 132.

احداث مفصلية في النص ومركزية لا يمكن للنص تجاوزها لاهميتها فقد تحولت من كونها ماضية منتهية إلى احداث تتصف بديمومة متواصلة، فالحوار يكشف عن كونها لحظات ماضية إلا انها آنية تأثيرا وحضورا.

وفي مقطع حواري آخر يظهر حجم الماضي وتأثيره في الشخصية وحضورها الطاغي في رسم معالم الحياة التي تعيشها في حاضرها:

"الضابط : ربما كانت الأمور مختلفة وقتها ولكن

أمادو: ولكن ماذا . أتعرف . قبل الحرب كنت فلاحا بسيطا مجرد فلاح عادي لكنني كنت بمنتهى السعادة كنت أحمل فأسي وأزرع الأرض وانتظر يوما بعد يوم. كنت انتظر ان تكبر النباتات التي ارعاها. كنت احب الحقل احب الاشجار. احب الجدول الصغير والجبل البعيد. كنت احب احب احب ... كان قلبي مملوءا بالمحبة . أنت انت من علمني الحقد ... الحقد المقدس كما كنت تسميه. انت من اخبرني ان البندقية هي الجسر الوحيد الذي علينا ان نعبره لنصل إلى مجد الوطن.

الضابط: كان هذا منذ وقت طويل.

أمادو: وما الذي تغير ... هل تعرف كم رصاصة أطلقت من بندقيتي هذه؟ أتعرف كم رجلا قتلت؟ اتعرف كم منزلا احرقت ؟ هل تعرف حجم الدمار الذي تسببت فيه. نعم لقد فعلت ذلك كله أثناء الحرب"[1].

إن للاسترجاع دوراً في الكشف عن ماضي الشخصيات، وعن العلاقات الشخصية، ويظهر البناء الحواري لهذه الاسترجاعات التأثير الذي يمارسه الماضي في صياغة الرؤية لشخصية أمادو. فالعودة إلى الحقل والزراعة وجدول الماء ثم الذهاب إلى الحرب، كلها اشياء وأحداث ماضية لكنها تحكم بناء شخصية أمادو. فهو يعيش الحاضر بواسطة الماضي ولكن من خلال حواره عن الأحداث التي وقعت أثناء الحرب من قتل وحرق للمنازل وتبرير هذه الأحداث الماضية كونها وقعت أثناء الحرب ،

(1) أمادو، 133.

فالحرب هنا ذريعة لفعل أي شيء. وهذه الاسترجاعات التي تتداخل مع نوع من الاستباق في زمنها الماضي تقدم كشفا مهما في بناء النص، من حيث انها احداث سابقة للزمن الذي بلغه السرد؛ أي انها احداث وقعت وتلاشت، إلا ان تأثيرها في هذه الشخصيات يمتد حتى الزمن الحاضر للشخصية؛ لأنه ماض يمتلك طاقة قوية لما فيه من احداث مهمة تؤرق الشخصية في صراعها مع الزمن. ويبدو ان نص مسرحية أسادو يعتمد اعتمادا كبيراً على هذه الاسترجاعات لتوضيح ما حدث في الماضي، فيأتي هذا الماضي ليكشف عن قيمة الماضي وتداخله في الحاضر.

وفي مسرحية جوف الحوت يشكل الاسترجاع مركزا مهما في بناء النص. فالماضي يحكم علاقة الشخصية بالمكان والأحداث، والازمنة الماضية تؤدي دورا مهما في تشكيل المستقبل، إذ إن دخول بعض الأشياء إلى جوف الحوت يجعل الشخصية تقوم بعملية استرجاع لاحداث ماضية تجد قيمتها من خلال الحوار الداخلي:

"كان يا مكان... فيما لم ادركه من أزمان . كان في العراق شعب احب المعرفة والحكمة فامتلكها وفاض بها وأراد ان ينقلها للاخرين. في كل مكان وكل عصر فابتكر الكتابة. نقشها حرفا حرفا على الالواح . وفي نينوى ... في نينوى جمع الحكماء والكتبة هذه الالواح لوحا لوحا . صنفوها وحافظوا عليها وتوارثوها لاجيال واجيال. لكن المعرفة جلبت القوة . والقوة انجبت الجشع والحماقة ، والحماقة ابعدت الناس عن الالواح والحكمة التي اختزنتها ، وفي أيام الانتصارات انشغل الناس باسلحتهم يشحذونها . وباجسادهم يمرنونها . كانت عروض الجيش ومبارزات الفرسان ابعدتهم عن الالواح فازدادوا جهلا "[1].

يتناص مطلع هذا الحوار الداخلي مع الحكايات الشعبية التي تؤسس الحكاية الماضية على الحاضر وذلك بالعودة إلى تاريخ يقع خارج زمن النص الاصلي. إذ يكشف الحوار الداخلي في هذا المقطع عن استرجاع للمكان ولاحداث ماضية كانت الحياة فيها

(1) جوف الحوت، 11-12.

قد بدأت تنمو، وكيف وصل هذا الشعب في نينوى إلى ذلك المجد من خلال العلم، فولد العلم القوة التي صارت سلاحا . كل هذا هو استذكار لمراحل المجد والقوة التي تمتعت بها مدينة نينوى فيما مضى من الزمان. ويكشف الحوار عن قيم معرفية هي ان اصل القوة والحكمة في حياة الشخصية وتحولت في هذا الجزء من النص إلى الماضي، فتقوم بفحصه وتحاول ان تقدم تجارب الماضي في الحاضر من اجل إقامة لحظة من الديمومة بين ذلك الماضي الذي يمارس حضوره الفاعل في تشكيل الشخصية؛ لان الماضي الذي تلاشى صار مؤلما، لكنه يحافظ على روحه بسبب تألم الشخصية منه، فهذه المشاهد الاسترجاعية تأتي لتوضح تأثير الماضي وحضوره لكونه يمتلك نوعا من القدسية وانصهاره في الزمن الحاضر، فهو يمتلك النقاء الذي يفقده الحاضر.

توظف مسرحية جوف الحوت استرجاعات لتوضح سير الأحداث التي وقعت في الماضي:

"ركضت مبتعدا ولم التفت ورائي. همت على وجهي لايام وايام حتى وصلت البحر. قذفت نفسي بين امواجه المتلاطمة لعل املاحه تقتل الاشواك التي غطتني. لكن أكفاً حانية التقطتني. ظنوا إنني غريق فدثروني بالاغطية. وبقيت صامتا ساكنا حتى وصل المركب إلى عرض البحر . لكن الريح. لكن الريح عاكست الاشرعة واوشك المركب ومن فيه على الغرق . وما ان حاولت ان اقول شيئا حتى ذهلوا جميعا لمرأى الاشواك التي تغطي لساني وجسدي كله. عندها ادركت انه لا مناص. قفزت إلى البحر لعل املاحه أو امواجه ... لعله... لعلني ... قفزت إلى البحر . هل كان لدي خيار آخر. ظننت ان لا خيار آخر . لكن الحوت . كان بانتظاري من يصدق هذا"[1].

يقدم الحوار الداخلي الاحادي كشفا للاحداث التي وقعت والتي توقف فيها زمن السرد لصالح زمن الحكاية. ثم تعود الشخصية لذكر احداث ماضية لتروي احداثا مهمة في تشكيل خارطة الأحداث التي تشكل النص بمجمله، وتوضح هذه الأحداث

(1) جوف الحوت، 13.

الماضية للاحداث التي وقعت للشخصية. وهي هروب الشخصية من المدينة وركوبها في إحدى السفن التي غرقت. وجاء الحوار بصيغة الماضي ليروي احداثا مضت، وتقوم هذه الاسترجاعات بتقديم معلومات مهمة عن مجرى الأحداث الذي يشكل النص وطبيعة العلاقة التي تحكم بناء هذه الشخصية في محيطها الخارجي من مكان وزمان وأحداث. وهذه الأحداث الماضية تبقى مثل بقية النصوص تمارس ضغطا على الحوار، وتجعله يقدمها من حيث كونها اشياء ناصعة البياض واحداثا مهمة في الحاضر والمستقبل، فهذه الأحداث وان تلاشى زمنها إلا ان الحوار يمنحها فاعلية كبيرة لتمارس سلطتها في سير الأحداث المقبلة، ولعل هذا يكشف عن قيمة الماضي في نصوص ناهض الرمضاني. بوصفها احداثا مهمة في مسيرة الحياة البشرية وما وقع فيها من احداث ينبغي ان تراجع بمجملها، لأنها تكون صورة التاريخ الذي يشكل الحاضر والمستقبل.

3- المشهد الاستباقي:

نوع آخر من انواع المشاهد وهو "عملية سردية تتمثل في ايراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث"[1].

فالاستباق يمثل عملية استباق للزمن الآني بذكر احداث مستقبلية، وهي بهذا تكون قد فارقت نقطة زمن السرد وتجاوزته إلى الاستشراف. ويأتي من خلال حكي الشيء قبل وقوعه مقارنة بزمن السرد ويأتي الاستباق اما ذاتيا أو موضوعيا. واذا كانت التطلعات المستقبلية تخص الشخصية فتلك سابقة ذاتية[2].

ونجد مجموعة من الاستباقات في نصوص ناهض الرمضاني قيد الدراسة منها في مسرحية نديم شهريار :

"المارد: تريد ان اقتل شهريار

(1) مدخل إلى نظرية القصة، 76.

(2) ينظر: م.ن ، 77.

الشاب: اخفض صوتك يا رجل ... كيف عرفت ما اريده. انك قابع في بطن حكاية من آلاف السنين. ما ادراك من شهريار، وما هي حكايته"[1].

تقوم شخصية المارد بذكر بعض الأحداث التي ربما تقع في المستقبل، وهذا يجعل امنية الشاب وهي قتل شهريار وامنية تلامس المستقبل الذي ترغب شخصية الشاب في ان تفعله. بيد ان مدى تحقق هذا الاستشراف مرهون بطبيعة جريان الأحداث. ويأتي الحوار ليقدم هذا الاستباق الزمني مقارنة بالنقطة التي وصل إليها زمن السرد، في مقطع آخر:

"شهرزاد: ما رأيك يا مولاي لو اننا خضنا حربا خاطفة بلا تكلفة؟

شهريار: حرب بلا تكلفة ؟ وضحي أكثر. كيف سنخوض حربا كهذه؟ ومن من جيراننا سيكون خصمنا هذه المرة؟

شهرزاد: لا داعي لاختيار الخصم إذا ما كنا سندخل حربا دون حرب

شهريار: حرب بلا حرب؟ فكرة عبقرية فحرب بلا حرب تعني حربا بلا نفقات سيسهل علينا السيطرة عليها تماما. كم انت مدهشة يا شهرزاد. حرب بلا حرب.

شهرزاد: خادمتك المخلصة يا مولاي.

شهريار: ها انت تكذبين ثانية.

شهرزاد: سأكذب سأكذب كثيرا إذا كان الكذب يروق لك يا مولاي"[2].

تأتي هذه الاستباقات في اطار مشهدي بوصفها احداثا ستقع في الفصل المقبل من النص، فهذه الأفكار الاولية التي تقدمها شهرزاد تشكل استباقات موضوعية تخص احداث النص وليست احداثا ذاتية للشخصية. إذ تقع الحرب المفترضة التي تخطط لها شهرزاد من اجل إقامة جو من الرعب للشعب الذي يحكمه شهريار، وهي تقدم افكارا تمثل استباقا. ثم تواصل شهرزاد بناء الاستباقات في الحوار؛ ليكشف النص انها

---

(1) نديم شهريار، 7.

(2) م.ن، 35.

ستواصل الكذب الآن وفي المستقبل من اجل ارضاء شخصية شهريار، فهذه الاستباقات التي يشكلها الحوار الخارجي تقدم نوعا من الانباء لما سيحدث في المستقبل. وهي احداث خططت لها شهرزاد من اجل ان تقع، فهو مستقبل مرسوم بدقة كونه ينطلق من قصر شهريار وشهرزاد التي تماهت مع لعبة القصر، وأخذت تلعب دورا في تشكيل الأحداث من خلال استباق الأحداث الآنية في صياغة قرارات مهمة تخص البلاد. وتتطور الأحداث الاستباقية في نديم شهريار لتدخل حيز ما قبل التنفيذ وتبقى في إطار المستقبل:

"شهريار: سنحرق بعض القرى الحدودية . سأختار اشد جنودي اخلاصا لتنفيذ هذه المهمة.... لو تعلمين كم احب هذه اللعبة المثيرة.

شهرزاد: لا تنسَ السموم يا مولاي. لابد ان يتأكد الناس من صحة البيان الملكي. والا اهتزت مصداقيتنا في اعين الرعية.

شهريار: سألقي السموم في النهر قبل اذاعة البيان. اطمئني تماما يا شهرزاد. لن يفقد الناس ثقتهم فينا ابدا. سأقدم للجميع مئات البراهين على صحة هذا البيان. أي حكاية تصنعين يا شهرزاد"[1].

تمثل هذه الاستباقات المشهدية مرحلة مهمة في دخول الاستباقات الماضية مرحلة التنفيذ وان داخلها بعض الانية في الزمن الحالي، إلا انها تبقى احداثا استشرافية لما سيحدث وهو اشعال حرب وهمية لاشغال رعية شهريار وتتمثل في احراق بعض القرى الحدودية لخداع الشعب في ان حربا وقعت عليهم من إحدى دول الجوار، وكذلك القاء السموم في آبار المدينة للتخلص من معارضي شهريار في الداخل. يكشف هذا الحوار الاستباقي عن كيفية صنع القرار داخل القصور التي تدير شؤون المدينة. وهي احداث يظهرها الحوار في الزمن المستقبلي إلا انها تتحول فيما بعد إلى احداثا معاشة

(1) نديم شهريار، 38.

وهي تدخل في إطار موضوعي أي الاستباق الذي يمثل موضوعة الحدث الرئيس للنص.

وفي مسرحية بروفة لسقوط بغداد نجد مجموعة من الاستباقات المهمة في سير الأحداث:

"المرافق: نحتاج إلى ثلاثة أيام لننهي واجبنا ونكمل معسكرنا شرقي المدينة.

هولاكو: احرص على تنظيم المعسكر بطريقة صحيحة. وانتبه لاتجاه الريح. لا اريد لجندي واحد من جنودي ان يصاب بأي مرض. انا احملك كامل المسؤولية.

المرافق: كن مطمئنا أيها الأمير. لقد اشرفت على كل شيء بنفسي.

هولاكو: وهذا المطر اللعين. سيجعل الأمر أكثر سوءا... لقد اختلطت بقايا الجثث المتفسخة والمطر يجرف نتانتها إلى دجلة فيلوثه. احرص على توفير مياه شرب نقية للجنود.

المرافق: لقد قمنا بالفعل بتخصيص بعض الآبار البعيدة لتزويد معسكرنا بالماء.

هولاكو: علينا ان ننتهي بسرعة من هذا الكابوس اجلس واكتب"[1].

يقدم هولاكو عبر حواره الخارجي مجموعة من الاستباقات وفيها بعض التداخل مع الزمن الحاضر ، فهو يكشف عن الأوضاع التي ستزداد سوءا بعد ان يواصل المطر سقوطه . وهو يحاول ان يحرص على سلامة جنوده من الأمراض القادمة بسبب تلوث المياه والجو من جراء عمليات القتل البشعة التي قام بها جيش هولاكو. فهذه الاستباقات التي تقودها شخصية هولاكو من خلال الحوار توضح سير الأحداث أو الاستباقات الذاتية التي تكشفها من خلال حوارها مع شخصية المرافق. ويتطور الحوار ليدخل فيه العلقمي ليكشف عن النوايا والاستباقات التي ترغب شخصية هولاكو في القيام بها، وهي الخروج من المدينة بعد ان استمر هطول المطر طويلا الذي زاد الأمر سوءا ثم ينتهي بالقيام بغزو حلب والشام ومدن أخرى، فيكشف الحوار عن الأحداث

(1) بروفة لسقوط بغداد، 49.

التي تنوي شخصية هولاكو القيام بها وقد ساعد الحوار الخارجي على كشف هذه الأحداث التي أخذت توتر سير الأحداث فيما بعد:

"المرافق: من هولاكو خان بولي ؟ إلى حاكم حلب

لقد علمتم ما حل ببغداد . ونحن سائرون اليكم فإذا اردتم الفوز بحياتكم فعليكم تهديم اسوار المدينة .

العلقمي: أتظن الأمر بهذه السهولة.

هولاكو: كل شيء أصبح سهلا الآن. وأنا متفائل بطبعي . اكتب أيها الضابط عليكم ان تهدموا اسوار المدينة . وان تسلموا كافة اسلحتكم إلى الرجال الذين سارسلهم برفقة حامل كتابي هذا.

العلقمي: برسالة ؟؟ اتظن انك ستفتح حلب برسالتك هذه

هولاكو: يا علقمي لقد امرت لك بقصر وبستان لا تجعلني اغير رأيي

العلقمي: ولكن... لن يحل بحلب ما حل ببغداد. سيمزقون كتابك ويقتلون رسلك

هولاكو: قد يكون في حلب علقمي آخر"[(1)].

تشكل هذه الحوارات الخارجية مجموعة من الاشارات الاستشرافية لاحداث وقعت خارج زمن النص المكتوب. فنص بروفة لسقوط بغداد يوظف التناص مع احداث سقوط بغداد التاريخية وهذه الاستشرافات وقعت خارج زمن احداث النص. ويكشف الحوار الخارجي الذي يدور بين هولاكو ومرافقه ثم العلقمي استباق الأحداث التي يقع بعضها فعلا، أما البعض الآخر فيكون اشاراتٍ فحسب توضح سير الأحداث داخل النص فيكشف عن الأمور والإجراءات التي يحاول هولاكو اتخاذها من اجل الحفاظ على سلامة جنوده في القريب ثم يداهمهم الوقت المتبقي للخروج من بغداد بعد تفشي الأمراض وتلوث مياه النهر. ثم يتطور الاستباق من خلال هولاكو

(1) بروفة لسقوط بغداد، 53-54.

بارساله رسالة إلى حاكمي حلب والشام يطلب منهما ان يهدموا اسوار المدينة ويسلموا اسلحتهم. ومن خلال العلقمي الذي يظهر ندمه الإنساني، فهو يحاور هولاكو في الأحداث التي ستقع مستشرفاً ان هذه المدن لن تسقط كما سقطت بغداد. بل ان اهلها سيدافعون عنها وقد جاءت اغلب الاستباقات بصيغ المستقبل من الناحية الزمنية النحوية التي توضح ان هذه الأحداث هي استشراف للمستقبل الذي لربما تقع فيه الأحداث ولكن خارج سياق النص وانما وقعت في التاريخ الذي صار ماضيا.

. اما في مسرحية أمادو فان الاستباقات قليلة وهذا بسبب طبيعة النص الذي يعالج احداثا موغلة في قدمها. وهي تقدم مجموعة من الاسترجاعات في الماضي الذي جرت فيه الأحداث وهو الذي يشكل رؤية الشخصية. وقد وردت استباقات قليلة مقارنة بالنصوص الأخرى:

"الرجل: حان إذن وقت العودة .

الجندي: لا لن اغادر الجزيرة . لن اسكن في متحف.

الرجل: الأمر متروك لك.

الجندي: انتظروا . انتظروا قليلا . لا لا . لم اعد احتمل البقاء هنا . انا اضعف من ان اتخذ قرارا كهذا. ليتني استطيع البقاء. ليتني كنت شجاعا بما يكفي من ان اتجنب النظر إلى وجوهكم. ولكني ضعيف ... سآتي معكم واعلم إنني سأسكن المتحف سآتي معكم وانا اعلم بانني ساشتاق كثيرا لهذه الجزيرة. جزيرتي. لن انام ثانية في العراء. لن اكلم النجوم . سآتي معكم واعلم اني سأسكن في متحف... أيها الصحفيون صوروا كل شيء. صوروا الاشجار . الساحل الملجأ. العقارب كم ساشتاق اليك ايتها الجزيرة. اريد ان اغطي جدران غرفتي بهذه الصور. كيف سأسكن في متحف؟ نعم نعم سأسكن في متحف ولكني لن اكون تمثالا اخرس... سأعيش هناك سأروي للجميع ما حدث. سأروي لهم الحقيقة ولن اترككم تخدعونهم ثانية"[1].

---

(1) أمادو، 125.

يقدم الحوار الخارجي في مسرحية أمادو هـذه الاستباقات كاشـفا عـن دواخـل الشخصيات المتحاورة، وخاصة شخصية الجندي معتمدا على صيغة المضارع لاحـداث مستقبلية بعد ان يعود إلى ارض الوطن ويغـادر الجزيـرة. إن قيمـة هـذه الاستشرافات تكمن في انها تطرح من خلال فعل الأمر عندما يوجه كلامه إلى الصحفيين عن الـشعور الذي سيشعره وعن الأفعال التي سيقوم بها عندما يصل المتحف في ارض الوطن. وهذا الاستشعار يعطي مساحة واسعة عن طبيعة الشخصية وتكوينها؛ لان هذه الاستباقات بطبيعتها تكشف عن السكون الداخلي لشخصية الجندي ازاء ما حـدث ومـا سـيحدث من احداث أصبحت مبتعدة عن الزمن الذي بلغه السرد. والحوار يعطـي مـساحة مـن الرؤية في طبيعة تشكيل هذه الأحداث الخاضعة لاحساس الشخصية وانعكاس الـزمن عليها، الزمن المعاش. واللحظات القادمة التي تـستطيع ان تعـبر عـما سـيحدث بعـد ان يصل إلى ارض الوطن . وهي بكليتها تشكل استباقا للاحداث التي ستقع داخـل الحيـز الفعلي لزمن النص أو خارجه.

- البناء الزمني للأحداث:

ان علاقة الزمن وبناء الحدث وثيقة وتوالي الحدث في الزمان يعطـي مـساحة مـن الفهم في كيفية انتظام الزمن وبناء الحدث إذ لا يمكن دراسة احدهما بعيدا عـن الآخـر. وهنا نجد ان الأعمال الحكائية بكليتها تخضع لمتواليـة في بنائهـا الزمنـي وهـي بـين بنـاء متداخل أو تضمين أو توازٍ أو نسق الخلط.

1- نسق التضمين: يسمي جان ريكاردو هـذا النـسق مـن البنـاء (الارصـاد)[1]. ويشير مفهوم التضمين إلى "مجموعة من العلاقات التي تربط نصا معينا بكوكبة من النصوص الأخرى... أو استخدام نـص قـديم معـروف في نـص ادبي جديـد"[2]. والنص حين يبنى بواسطة نسق التضمين يكون حاويا على أكثـر مـن قـصة داخـل

(1) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ت: صباح الجهيم ، 264.

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، 17.

إطار واحد. وتجري احداث الحكايتين معا أو بشكل مغاير، وفي هذا النوع من البناء بحيث تستوعب "القصة الاصل قصصا فرعية تحكى ضمنها"[1]. ويذهب اوستن وارين ورينيه ويلك إلى ان وظيفة التضمين هي "محاولة لملء فراغ العمل. وعلى مستوى آخر انها بحث عن التنويع"[2].

فالعلاقة القائمة ما بين (البروفة) بوصفها حدثا آنيا ما زال مستمراً في حدوثه وعلاقاته القائمة ما بين مكونات وجوده (زمان ومكان وشخصيات) دخلت في علاقة تضمين مع (سقوط بغداد) بوصفه حدثا تاريخيا وقع في زمان ومكان وانتهى، ولكنه ما زال مستمرا في ذاكرة التاريخ مما جعل مسرحية بروفة لسقوط بغداد تتوافر على هذا النسق من التضمين، واقعة تاريخية تحمل في طياتها تساؤلات ظل بعضها دون اجابة، حاولت مسرحية بروفة ان تجيب عليها، دون ان يعني ان البروفة لم تضف اسئلة جديدة بغية انشاء علاقة تفاعلية ما بين الحدث التاريخي والقراءة الجديدة في زمن سقوط بغداد الآن، إذ انها اعتمدت في بنائها الزمني على حكايتين.

2- النسق الدائري: "وهو ان تبدأ من نقطة ما، ثم تعود في النهاية إلى النقطة نفسها التي بدأت منها، وقد تبدأ هذه الاحداث من نهايتها ليعود إلى البداية فيكون البناء الدائري عندئذ معكوسا"[3].

في مسرحية نديم شهريار ينتظم الحدث دائرياً إذ تبدأ المسرحية بمشهد (المارد والشاب) وبعد حوار وتصارع بين قوة الإنسان وقوة المارد يستسلم الشاب في نهاية المشهد ويقبل بما يمليه عليه المارد:

---

(1) تحليل الخطاب الروائي، 73-74.

(2) نظرية الأدب، اوستن وارين ورينيه ويلك، 289.

(3) البناء الفني في الرواية العربية، 43.

"الشاب: حسنا انا اقدم اعتذاري لك أيها المارد المبجل. قل لي بالمناسبة هل انت جني أم مارد أم عفريت.

المارد: لا تسأل هذه الأسئلة، يبدو ان خوفك مني قد زال تماما. يوجد في عروقك بعض الشجاعة.

الشاب: اني شجاع ، شجاع بما يكفي لان اقدم نفسي قربانا لمن احب.

المارد: اتمنى ان يكون كلامك صحيحا.

الشاب: هيا إذن ارني قوتك الشيطانية اقرأ افكاري وجسدها. هيا ... هيا افعل ذلك. افعل ذلك الآن"[1].

ينتهي هذا المشهد ليبدأ المشهد الثاني وقد تحول الشاب إلى فتاة اسمها شهرزاد، لتظل في المشاهد الثلاثة تمارس اغراء شهريار. ويبدأ الصراع ثانية في الفصل الأخير لتعود الحكاية من جديد. التي بدأت منها وهي عملية التحول:

"شهرزاد: سأعود إلى ما كنت عليه عندها لن يعرفني احد.

المارد: تريدين العودة إلى ما كنت عليه؟ تحنين إلى الماضي، لكن الماضي يعود لقد تغيرت الأشياء بسرعة كبيرة، الم تخبريني بذلك قبل قليل ؟

شهرزاد: لا داعي لاضاعة الوقت قد تكون اللحظات ثمينة.

المارد: هل تخشين نجاح الثورة" [2].

أما في المشهد الأخير فيقوم المارد بتحويل شهرزاد مرة أخرى إلى ما كانت عليه وهي شخصية الشاب، لكن المارد يفشل في ذلك لتتحول بعدها إلى مسخ هرم بملامح رجل. فيطلب منه ان يعيده إلى شهرزاد لكنه يرفض:

"المارد بأسف: ليتني استطيع.

---

(1) نديم شهريار، 18.

(2) م.ن ، 54.

المسخ بغضب: ماذا تعني أيها الغبي؟ هل سأبقى بهذا الوجه الهرم القبيح طيلة حياتي.

المارد: ليت الأمر يتوقف عند هذه المسألة.

المسخ بفزع: أهناك ما هو أكثر من ذلك؟

المارد: يهز رأسه بالايجاب.

المسخ: يتحسس جسمه ثم يصرخ بهلع ما هذا ... ؟؟ أين ذكورتي" [1].

يعود الحوار كما في المشهد الأول إلى كنز حكايات جديدة يكون فيها خادم الحكاية قادرا على ارجاع المسخ إلى طبيعته الأولى ثم يموت المارد. وبناء النص على النسق الدائري يظهر من خلال المكان والزمان اللذين يجمعان نفس الشخصيات في القضية نفسها، وهي قضية تحويل هذه الشخصية واعادتها إلى ما كانت عليه.

3- نسق التناوب: ويعرفه جان ريكاردو بأنه "ان يروي الراوي في فقرة واحدة حادثتين لا يجمع بينهما إلا كونهما جرتا في زمن واحد. والتزامن يتضمن التناوب. لان الانتقال من حادث إلى حادث آخر يعني تعليق الأول ثم العودة إليه. ويعني رواية الثاني ثم تعليقه"[2].

ويسمي ميشيل بوتور هذا النوع من البناء الزمني "الطباق الزمني الذي يجمع معطيات اولية لمعرفتنا بالزمن... وتبدو كل حادثة بأنها تستطيع ان تكون نقطة اساسية. أو نقطة التقاء عدد من الكتابات المختلفة"[3].

ويتشكل الحدث المتناوب في مسرحية (أمادو) من روي الأحداث المتعلقة بالحرب ذاتها في رؤى مختلفة إلا انها متوازية، ففي المشهد الأول يجري الحوار بين (الرجل) و (أمادو) عن الحرب، ويصر أمادو على ان الحرب ما زالت مستمرة. وحين

---

(1) م.ن ، 57.

(2) قضايا الرواية الحديثة، 257.

(3) بحوث في الرواية الجديدة، ميشيل بوتور، ت: فريد انطونيوس ، 98-99.

يخبره الرجل بان الحرب قد انتهت من ثلاثين سنة، يقفز إلى ذهن أمادو الانتصار. ولكن حين يكتشف الحقيقة المرة وهي الهزيمة ينهار، وهو في هذا المشهد يمثل دور الجندي:

"الجندي: ثلاثون سنة، ثلاثون سنة وقت طويل، طويل جدا. كيف انتهت الحرب، هل انتصرنا، لا اشك في هذا ، نعم لقد انتصرنا لاشك اننا قد انتصرنا.

الرجل: النصر... لا ... يؤسفني ان اخبرك باننا قد ... خسرنا الحرب.

الجندي جاثيا على ركبته: مستحيل... خسرنا الحرب ... لا نحن لن نخسر ابدا... يا الهي بعد كل ما بذلناه. بعد كل ذلك الجحيم اولئك الضحايا، تلك النيران. بعد ثلاثين سنة من الانتظار تأتي لتخبرني بكل بساطة ان الحرب قد انتهت.

الرجل: تماسك يا بني ... حدث هذا منذ زمن بعيد وانتهى ونسيناه.

الجندي: أتماسك؟ تريدني ان اتماسك ؟ كيف يتماسك جندي مهزوم" [1].

ويستمر الحوار ويحاول فيه الرجل ان يقنع أمادو بالعودة إلى ارض الوطن. وفي المشهد الثاني تتحول شخصية أمادو من جندي إلى راهب، ويدور الحوار مرة أخرى عن الحرب ونهايتها والانتصار والهزيمة. ويظل أمادو يتحدث بلغة الأوامر العسكرية ويروي الأحداث ذاتها كما في المشهد الأول:

"الراهب: الحرب انتهت منذ ثلاثة عقود !! هذا معقول ؟! للأسف الشديد لم يخبرني احد بذلك ، لم يصدر لي احد امرا بالانسحاب.

الرجل: انا اخبرك الآن بان الحرب قد انتهت.

الراهب: وتأمرني الآن بالانسحاب.

الرجل: نعم.

الراهب: اوامرك متأخرة يا سيدي... متأخرة جدا.

الرجل: أمادو أيها الجندي الباسل، عليك ان تتفهم ما حدث" [2].

---

(1) أمادو، 121.

(2) أمادو ، 126.

إلا ان أمادو يرفض العودة إلى البلاد ويروي للرجل الأحداث التي مرت بالجنود الذين كانوا معه وهم يقاتلون دافعا عن الوطن والمشهد هنا دائري إذا أخذناه منعزلا عن بقية المشاهد، أما في المشهد الثالث فإن أمادو يقدم نفسه على انه الجندي أمادو حين يحاور الضابط ويتكرر الحوار ذاته عن الحرب والهزيمة:

"الضابط: عليك ان تصدق ذلك. الحرب انتهت. انتهت.

أمادو صارخا: لا .... الحرب لم تنته ، ونحن لن نخسر ابدا... ستستمر المعارك"[1].

ويستمر أمادو بروي الأحداث حول ماضيه في الحرب إلى ان يطعن نفسه طعنة مستقيمة فيعم الاضطراب على المسرح:

"الصحفيون يلتقطون الصور يخاطب الضابط الكهل بعد ان يبعد الصحفيين عن جثة أمادو.

أمادو: أيها الفلاح الطيب، أمادو أيها الجندي الشجاع، أمادو أيها الرجل الشريف، أمادو .... أيها الإنسان تأكد بأنني سانقل كلماتك إلى العالم كله"[2].

ويظهر التناوب في هذه المشاهد من خلال روي الأحداث ذاتها التي تنتظم في بنائها متناوبةً لتقدم نفس الشخصية ولكن بماضٍ مختلف وحكاية يجمعها مكان واحد وموضوع الحرب والهزيمة.

---

(1) م.ن ، 131.

(2) م.ن ، 133.

المبحث الثالث

الحوار والشخصيات

تعد الشخصية احد أهم العناصر البانية في النص الدرامي. وهناك تعريفات عديدة لها ويشير مصطلح شخصية Karakter إلى ثلاث أفكار اساسية ومترابطة المعنى:

1- هو ما يصك أو يوضع علامةً على الطابع والعملات.

2- المعنى الاستعاري الذي يضفي على شخص أو شيء السمة أو العلامة المميزة.

3- التشابه أو الصورة أو التمثيل الدقيق واستخدم المصطلح بالانجليزية بادئ الأمر بالاشارة إلى الشخصية في رواية أو مسرحية عام 1749 [1].

وفي اللغة العربية "الشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور ويراد به اثبات الذات"[2]، فالتعريف اللغوي يشير إلى العلامة المميزة في الشيء أو الشخصيات التي تدخل ضمن الرواية أو المسرح .

ويذهب رولان بارت إلى ان مصطلح الشخوص "قاصر عن تمثيل الدلالة الكاملة للكائن المتحرك في النص... فهو قوام نفساني يحمل صفات متطابقة ايجابية أو سلبية مع نظيرها في الواقع الخارجي. ثم انتقلت فاصبحت كيانا مستقلا . وكفت ان تكون عاملاً ملحقا بالنص الأدبي فأخذت تجسد جوهر القوام النفساني"[3].

---

(1) ينظر: قاموس اكسفورد الانكليزي المختصر: نقلا عن: المسرح والعلامات ، تأليف الين استون وجورج سافونا، ت: سباعي السيد، ، 55.

(2) لسان العرب، ابن منظور، مادة (شخص)، مج2، 281.

(3) النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ت: انطوان ابو زيد، 122 .

ان الشخصية بدخولها في نص ادبي تتحوّل؛ لتصبح كائنا يمتلك صفات سلبية وايجابية تشكل ذاته وحركته على نحو خاص، ويتم هذا التشكيل بواسطة تحولاتها النفسية، فالوصف والتشخيص الدقيق للشخصيات هو احد العناصر المهمة في ايجاد الشخصيات داخل النص الدرامي.

ومن التعاريف المهمة للشخصية واشهرها هو تعريف (البورت) الذي ينص على "انها ذلك التنظيم الديناميكي داخل الفرد وقوامه النواحي النفسية والجسمية الذي يحدد الطريقة التي يتكيف بها الفرد مع عناصر بيئته "[1]. وهذا التعريف ينطوي في تضاعيفه على نواحٍ عدة هي النفسية، والجسمية، والطريقة، التي تشكل هذا القوام الجسمي والفكري، مع عناصر البيئة والمجتمع الذي يحيط ويسهم في صياغة الشخصية.

ويمكن تعريف الشخصية الدرامية بأنها "العلاقة المتفاعلة ما بين الشخصية وباقي العناصر الدرامية التي ستفرز أكثر صفات الشخصية مساسا بالحدث مقرونة بابعادها الثلاثة"[2]. فالشخصية الدرامية في النص هي أكثر وضوحا واكثر كشفا لذاتها من الشخصيات في الحياة العادية وذلك لانها جزء من الواقع "فالشخصية الدرامية هي كشف مستمر... من خلال الحدث وسيقرر الحوار درجة وضوح الشخصية عن نفسها وعن الشخصيات الأخرى"[3].

فعلى مؤلف النص الدرامي ان يقوم باختيار دقيق للشخصية ويكون عارفا في كيفية اظهار الشعور المناسب لها، واعطاء المواقف التي تخص كل شخصية وما تستحقه وعليه ان يربط الأسباب بالمسببات ويجد السلوك المناسب لكل شخصية على حدة، ومن هنا فان "النص الدرامي يضع لوحة لذلك العالم الذي ما زال يوجد فيه الحد الادنى من العلاقات الطبيعية المتبادلة ومن البديهي ان الشخصيات يمكنها ان تتخاصم وتتشاجر

---

(1) الشخصية في ضوء التحليل النفسي، د. فيصل عباس، 19، 5.

(2) اشكالية الحوار بين النص والعرض المسرحي، 129.

(3) م.ن ، 128.

وتستخف ببعضها البعض... وفي الجنس الدرامي من المهم للشخصيات ما تقوله بالذات"[1].

والشخصيات هي التي تشق طريقها بنفسها داخل النص وعلى الكاتب الدرامي ان يعطي لشخصياته مساحة واسعة في اظهار السلوك أو القول الذي تريد الشخصية فعله أو قوله ولهذا كان الاعتناء بالناحية النفسية في اظهار المواقف التي تلائم بنائها النفسي والجسمي والفكري وإعطائها مساحة من التعبير؛ لان الشخصية من النواحي كافة يجب ان تكون مكتملة لدى المؤلف قبل وضعها داخل إطار النص الدرامي، فالمعرفة بالشخصيات وكيفية صياغتها تجنب الكاتب الوقوع في رسم خاطئ للشخصية ينعكس بالتالي على العمل كلاً "وان الكاتب المسرحي إذا جلس وقد امسك بقلمه لابد ان تكون شخصياته شديدة الوضوح في ذهنه. انه لا يجعل شخصياته شخصيات منطقية أو شخصيات مميزة بطريقة شعورية انما هو يتخيلها ، ثم يخلقها ، فإذا أصبحت شخصيات بالفعل تركها وشأنها تفعل ما تشاء"[2].

ويذهب ملن إلى ان "الكاتب إذا كان قد تخيل الشخصيات تخيلا صحيحا فلابد ان تتصرف تلك الشخصية بطريقة متميزة تكاد تتم رغم انف الكاتب نفسه، وفي هذه الحالة تحتاج شخصياته اشد مما يحتاج فعله إلى تفسير أكثر"[3].

يقوم الحوار بالنص المسرحي بتقديم الشخصيات بافعالها كافة فضلا عن الكشف عن عواطفها، فالحوار الذي يدور بين الشخصيات هو تفاعل بين مكونات النص الدرامي، وهذا في "ضوء حوار الشخصية سيظهر درجة كشف الشخصية عن سماتها الاكثر بروزا وتأثيرا وتفاعلا في مجرى الحدث الدرامي وبالدرجة التي يدفع حوار الشخصية الحدث من خلال الجذب بين هذين الطرفين. ويكشف الحوار أيضا عن أكثر

---

(1) ينظر: السرد والمسرح، مجموعة مؤلفين، ت: اشرف الصباغ، 65.

(2) الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رضا رامز، 333.

(3) الدراما بين النظرية والتطبيق ، 339.

الأفكار والمشاعر والعواطف خفاء. وتتحسس انعكاس اصوات الشخصيات في الشخصية كما تتلمس اصوات شخصيات أخرى. حتى تلك التي تقع في الطرف المقابل لها تماما بل ويذهب المؤلف للكشف عن تأملات فلسفية في بعض جمل الحوار"[1].

فالحوار في الدراما هو المسؤول عن التفاعل بين الشخصيات وبه يكون المؤلف الدرامي معنياً برسم دقيق للشخصية يجعلها تظهر متكاملة مظهراً ومخبراً، وكذلك تفاعل الشخصيات مع الحدث فانه يظهر الموقف بواسطة الصراع الذي يدفع الأحداث إلى ازمة تتصعد متسلسلة . وهنا تكمن أهمية الحوار الذي يسند إلى الشخصيات من خلال "الكشف عن باطن الشخصية، وتأثيرها في مجرى الحدث وبالتالي الكشف عن الفكرة في صوتها عبر حركة الحدث وحركة أفكار الشخصيات وموقعها من الحدث"[2]. فمن خلال العلاقات التفاعلية بين الشخصيات، ومن خلال الفكرة الرئيسة للنص يتضح بناء الشخصية من الناحية النفسية والفكرية، والرمزية وبهذا يحقق الحوار الدرامي " اربعة اغراض رئيسة:

1- اظهار خواص الشخصية .

2- تعزيز الحبكة... أي بناء القصة .

3- توصيل المعلومات المطلوبة.

4- ابراز الحالة العاطفية للمتحدث"[3].

وثمة من يقدم من ناحية الأهمية الحبكة على الشخصيات وهناك من يرى تقديم الشخصيات على الحبكة. وان الكاتب " الدرامي يواجه اليوم صراعا قاسيا في الاختيار بين تعاليم مدرستين قائمتين: الأولى: تنادي بان الشخصية هي أساس القصة الدرامية وان الحبكة نتاج طبيعي لصراع الشخصيات ، والثانية: تنادي بان الحبكة هي أساس

(1) اشكالية الحوار بين النص والعرض المسرحي، 135.

(2) م.ن ، 137.

(3) الدراما بين النظرية والتطبيق، 425.

الدراما وان الشخصية ليست سوى عامل مساعد للحبكة"[1]. والبحث لا يرى فرقا في الاهمية، فالشخصية والحدث يصنعان بعضهما على نحو أو آخر في مكان وزمان بالضرورة.

انواع الشخصيات:

لقد تناولت الدراسات انواع الشخصيات على وفق معايير فضلا عن تأثيرها في مجرى الحدث، ومن هذه المعايير فاعلية الشخصية النصية وطريقة ظهورها في النص الدرامي، وحجمه، وعلى هذا الأساس صنفت الشخصية إلى خمسة انواع هي: البسيطة والمركبة، والمسطحة، والدائرية، والخلفية، وهذا التقسيم هو الاكثر شيوعا[2].

وهنالك أيضا مستويات عدة لدراسة الشخصية من خلال ابعادها الجسمية، والنفسية والاجتماعية، والرمزية. والبحث سيقوم بمعالجة هذه الابعاد من خلال انواع الشخصيات. إذ ان تقسيم الشخصيات إلى انواع يحصر الأبعاد الجسمية، والنفسية، والرمزية، والاجتماعية كافة. ان هذه التقسيمات جاءت بسبب تعقيد الشخصية الإنسانية على نحو عام. فالامساك بكل هذه التفاصيل في صياغة الشخصية يكون صعبا. وهذا بسبب تنوع السلوك الإنساني. فلكل شخصية ميزة تميزها عن غيرها من الشخصيات. ولكل شخصية أسلوب وطريقة في معالجة الحياة واحداثها، والنص الدرامي أو الأدبي هو انعكاس للحياة على نحو أو آخر، لذا كانت طرائق معالجة الشخصيات داخل بنية النص الأدبي تحتاج إلى تقسيمات من اجل توضيح ابعادها ودلالاتها.

---

(1) الدراما بين النظرية والتطبيق، 334.

(2) ينظر: م.ن، 444.

1- الشخصية المركبة أو النامية:

وهي الشخصية التي تنطوي في داخلها على مواقف عدة تظهر حسب الموقف الذي تكون فيه. فهي تنمو مع الأحداث وسرعتها ويمكن تعريفها بأنها تلك التي تظهر خاصيتين أو أكثر من الخواص القوية المتعارضة أو المتصارعة وهذه الخواص ليست متكافئة في القوة... ويكون لها خواص تعزز الخواص السائدة . والشخصية المركبة تكون ... رئيسة في القصة وقد تأخذ دور البطولة في قصة صراع سايكولوجي[1].

فهي شخصية تظهر موقفين متعارضين ولها حيز واسع في الظهور، وتمتلك قوة بتأثيرها في مجرى الأحداث وهي التي يتم " تكوينها بتمام القصة، فتتطور من موقف لموقف، ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب منها"[2].

وتسمى أيضا بالشخصية الرئيسة "ويطلق هذا المصطلح عادة على الدور الأساسي في المسرحية وقد يكون هنالك دوران متعادلان يحتكران الأهمية. كما يمكن ان توزع تلك الأهمية على شخصيات المسرحية كلها حتى ليتعذر تعيين بطل محدد"[3].

ان نص بروفة لسقوط بغداد يعتمد في بنائه على نسق التضمين كما صار معلوما، فالنص الأول هو النص التاريخي وله شخصياته والنص الآخر هو النص الواقعي، وله شخصياته. ويظهر في هذا النص ان الشخصيات تمر بمرحلة تحول جذرية وصراع فكري . إذ ان نفس الشخصيات التي تمثل في النص التاريخي والتي تظهر بشخصيات رجال نجدها في المشهد الثاني الذي هو النص الواقعي مجموعة من الشابات مع مؤلف يناقشون تمثيل مسرحية تاريخية حول سقوط بغداد، ونص مسرحية بروفة لسقوط بغداد "اختط طريقة الكاتب المسرحي الايطالي براندللو الذي نال الاعجاب في عشرينيات

(1) ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق ، 445.

(2) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، 193.

(3) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، 186.

هذا القرن عندما مزج بين التأليف والواقع. فجعل الشخصيات تتمرد على مؤلفها في مسرحيته الشهيرة ست شخصيات تبحث عن مؤلف"[1].

وهنا تكمن صعوبة الامساك بطبيعة هذه الشخصيات التي تحاول من بداية النص ان تتمرد على المؤلف إلا ان هذا لا يعني "انتقاصا من المؤلف لأنه مقلد مبدع والحقيقة هي الضد... وقد وجدت ان هذه المسرحية هي أفضل مسرحية كتبت في الموصل بدءا من مسرحيات حنا حبش... ولحد الآن"[2].

واذا كانت الشخصية المركبة تقاس بمدى تأثيرها في سير الأحداث، ومدى تفاعلها مع الشخصيات الأخرى فان ظهور الشخصية بالمجمل في الحوار يعكس أيضا قياسا لطبيعة الشخصية ومدى فاعليتها في بناء النص الدرامي. إن دراسة الشخصيات في هذه المسرحية تدفع بالبحث إلى القيام باجمال النصين إذ نجد ان كل شخصية تقوم بدور شخصيتين أو ثلاث كالآتي:

1- العلقمي ← فاطمة
2- المستعصم ← مها
3- عز الدين ← عرفة ← نهلة
4- هولاكو ← حنان
5- المؤلف ← جندي ← ضابط مرافق لهولاكو

ونجد من خلال هذا التقسيم ان لكل شخصية اسمين وان كلا منها يؤدي دور شخصيتين داخل النص باستثناء شخصية عز الدين الذي يقوم بدور ثلاث شخصيات. وكذلك شخصية الجندي الذي يمارس ثلاثة ادوار، وهذا التقسيم

---

(1) شخصيات تتمرد على مؤلفها، د. عمر محمد الطالب، جريدة مستقبل العراق، ع23، في 12/ 2/ 2004، العراق، 4.

(2) شخصيات تتمرد على مؤلفها، 4.

الابتدائي يعطي مساحة لظهور شخصية المؤلف، والجندي، والضابط الذي يكون في النهاية شخصية المؤلف.

فنجد أولا، شخصية العلقمي في النص التاريخي التي تتحول في النص الواقعي إلى شخصية فاطمة:

"المستعصم: يا علقمي ... يا علقمي فعلك مر كاسمك. ألا ترى النهاية التي صنعتها؟ أين بيعتك لي"[1].

فدلالة الاسم مرتبطة بالمرارة التي ساقها العلقمي إلى بغداد حاضرة الخلافة العباسية، ونجد ان وصف هذه الشخصية من ناحية ملابسها وشكلها كان غائبا في النص؛ إذ لا يوجد أي اشارة للوضع الخارجي. إلا انها شخصية مركبة ونامية لها تأثير في سير الأحداث. فهذه الشخصية تتعامل مع هولاكو وتسهم إسهاما كبيراً في صنع الأحداث وتتخذ مواقف عدة وتعيش صراعات ذاتية وموضوعية، وتظهر مواقفها حسب الحاجة:

"العلقمي: كل ما علينا فعله هو محاولة انقاذ المدينة من الإبادة. المدينة التي ستسقط كثمرة طال تعفنها على غصن يابس"[2].

فهذا الاقتراح الذي تقترحه شخصية العلقمي، يظهر مدى فاعليتها في صنع الأحداث وهذا بفعل طبيعة تركيب هذه الشخصية وما تتمتع به من دهاء وحنكة داخل النص فضلا عن كونه مرتبطا بمكانتها الاجتماعية فهي تشغل منصب وزير المستعصم:

" المستعصم: وانت صنيعتي ... خططت ودبرت لتكون النهاية على يديك ... ماذا كنت تريد؟ لقد جعلت منك وزيري!!

العلقمي: أصبحت وزيرا بفضل جهودي وذكائي وتعبي أيها الملك السعيد. وانا استحق أكثر مما حصلت عليه بكثير"[1].

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 35.

(2) م.ن ، 5.

فشخصية العلقمي تظهر داخل النص بوصفها شخصية خائنة من وجهة نظر الشخصيات الأخرى. وهذا التصوير لسلوك شخصية العلقمي يظهر انها كانت شخصية تواقة للمزيد من المناصب وهذا الذي دفعها إلى الخيانة التي تم بواسطتها سقوط بغداد في تلك المرحلة ، اما في المرحلة الثانية التي تصور الحالة النفسية، فتظهر شخصية العلقمي، وقد تفاعلت أكثر مع ما حدث؛ ليظهر صراعها الذاتي الذي يخلق ازمة تصعد الأحداث إلى الذروة:

" العلقمي: يا الهي. يا الهي ماذا صنعت يداي؟ الجثث تتراكم فوق بعضها البعض، الخيل تسحق الجماجم... ورائحة الاشلاء العفنة تملأ الدنيا... من سيدفن الموتى؟ ماذا صنعت يداي"[2].

وهنا نجد ان للشخصية خاصيتين متعارضتين؛ الأولى عندما وجدت نفسها انها كانت سببا باعداد هائلة من القتلى، والحرائق، والمرحلة الأخرى هي مرحلة الندم على ما اقترفته، ويظهر الحوار هذا الصراع النفسي من خلال التبدل في المواقف الفكرية تجاه ما جرى وما سيجري:

"العلقمي: بكل هذا العنف؟؟ بكل هذا التقتيل؟ لقد كانت اوامرك بشعة جدا. اقتلوا الرجال والنساء والاطفال واتركوا العجائز فقط ... لماذا لم ترحمهم هم أيضا"[3].

فهذا الحوار يعكس الصراع الفكري والنفسي لشخصية العلقمي الذي يمتد تأثيره من الناحية النفسية إلى أعمق مدى، اما ما يخص العلقمي في النص الواقعي الذي يظهر فيه بشخصية فاطمة، فهناك وصف لمظهرها الخارجي ففاطمة تؤدي دور شخصية العلقمي في النص التاريخي ومن أول ظهور لها تقوم بقيادة التمرد على المؤلف ودفع الشخصيات الأخرى إلى التمرد ورفض تمثيل هذا النص :

---

(1) بروفة لسقوط بغداد ، 35.

(2) م.ن ، 48.

(3) م.ن ، 51.

"العلقمي : انا آسفة يا أستاذ .

المؤلف: آسفة !! آسفة على ماذا ؟؟

العلقمي: لن اشاركُكم غدا في هذا العرض . ابحث لك عن ممثلة أخرى.

المؤلف: ماذا !! ماذا تقول يا علقمي ؟

العلقمي: ارجو ان لا تطلق علي هذا الاسم ثانية اسمي فاطمة. ابحث عن رجل لا يستحق رجولته ليمثل هذا الدور . ربما لم يكونوا رجالا فعلا ولكنهم لم يكونوا نساء بالتأكيد"[1].

هنا نجد بعض التطابق بين الشخصيتين من ناحية خيانة المستعصم في النص التاريخي، وقيادة التمرد على المؤلف في اللحظات الأخيرة من عرض المسرحية بيد ان هناك فرقا بين الموقفين؛ فهنالك اهتمام من المؤلف باعطاء هذه الشخصية بعدا فكريا تجاه النص وتجاه التاريخ :

" العلقمي : انك تحمل الأمور فوق طاقتها كما تفعل دائما يا أستاذ. بعض المشاهد يبدو غير معقول اطلاقا. وقد اردت مناقشتك فيها"[2].

فهنا حراك للشخصية من الناحية الفكرية لرصد الأجواء التاريخية والملابسات التي حدثت في سقوط بغداد:

"العلقمي: هل انت مؤلف النص

المؤلف: طبعا

العلقمي: اعرف . اعرف ولكنني اردت ان اقول كم هي حصة الخيال في هذا العمل ان فيه الكثير من اللامعقولية. هذا ما اردت مناقشتك فيه منذ البداية"[3].

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 61.

(2) م.ن ، 17.

(3) م.ن ، 19.

أما نهاية النص فتظهر الشخصية (فاطمة) باسمها الحقيقي، إذ تقود الخروج على المؤلف وترفض التعامل مع هذا النص؛ وهذا يؤشر لصراع موضوعي تعيشه الشخصية تجاه الأحداث المتصاعدة:

"فاطمة: اختيار بائس... اختيار بائس وقصة بائسة ... وادوار بائسة . لماذا تبدأ حياتك بمأساة كهذه؟؟ هل نضبت مخيلتك ؟ أم انك ستجلس غدا لتستمتع بالدموع"[1].

هذا المقطع الحواري الأخير يظهر قدرة شخصية فاطمة على اختراق شخصية المؤلف وفهم ما يجول في رأسه. وكذلك فهم الحالة النفسية التي يتركب منها نص المؤلف، ثم الوصول إلى حقيقة اختيار شخصيات انثوية لتمثيل ادوار رجال. فهذه القدرة في شخصية فاطمة اعطتها مساحة في النص الواقعي أيضا مما اظهر صراعا ذاتيا وموضوعيا تجاه الأحداث فكشف الحوار عن انقلابات جذرية فيها.

شخصية هولاكو أيضا تعد من الشخصيات المركبة أيضا التي لها فاعلية كبيرة في سير الأحداث ودفعها إلى الأمام وقد أدت حواراتها إلى كشف الشخصيات الأخرى وهي أيضا شخصية مزدوجة أدت دور شخصيتين في النص، الشخصية الأولى في النص التاريخي وتظهر باسم (هولاكو) وفي النص الواقعي بشخصية اسمها (حنان) واذا بدأنا بدلالة الاسم وجدنا إنها توحي بالهلاك والتدمير، إذ يدخل هولاكو في النص مصحوبا بوصف لمظهره الخارجي وصفا واضحا يعتني به شكلا وسطوة:

"صوت من الخارج : هولاكو خانبولي

ينتصب الجميع واقفين. ينتبه المستعصم لوضعه. يجلس ثانية على العرش. يدخل هولاكو وهو يرتدي بنطلونا وصديريا وفي يده اساور جلدية وهو يتأبط خوذته . وفي

(1) م.ن ، 62.

حزامه سيف قصير عريض النصل. هولاكو يسير بخطوات قصيرة سريعة وخلفه تابع يرتدي زيا مشابها"[1].

وهنا يعطي وصفا دقيقا لحركات الشخصية متساوقا مع الدور الذي ستؤديه في سير الأحداث ودفع الحوار إلى الأمام، فهذا الوصف يعطي الابعاد الخارجية لشخصية هولاكو. ثم يظهر الحوار هولاكو بوصفه يمتلك عمقا فكريا يستند إلى حنكة ودهاء في البحث عن الأشياء وربط الأسباب بالنتائج:

"المستعصم: ليس الكثير انه مبلغ تافه قياسا لما نملك من خيرات.

هولاكو: ما لديكم من خيرات... نعم لديكم الكثير من الخيرات ... الكثير جدا أكثر مما تستطيعون انفاقه . ولهذا عرضتم علينا نصف خراج الدولة اليس كذلك يا علقمي"[2].

ويكشف حوار هولاكو مع الشخصيات الأخرى عما يحمله من الكم الهائل من المعلومات عن الواقع الاقتصادي للخلافة العباسية. وهو يدرك ان عرض نصف الخراج يعني انهم لا يريدون القتال فهم منخورون من الداخل. وهناك وصف لحركة شخصية هولاكو يعزز من خلال حركاته معرفته بالشخصيات الأخرى، فتظهر حركاته الهمجية:

"يقترب هولاكو من المستعصم. وينظر إلى سيف المستعصم قائلا : أهذا السيف مصنوع من الذهب الخالص؟؟ يبدو سيفا ثمينا جدا. يمد يده إلى السيف المعلق في كتف الخليفة... يخلع السيف ويقدمه إلى هولاكو .

هولاكو: يأخذ السيف ويلوح به في الهواء. سيف بديع ولكنه ثقيل الوزن ان من يرصع سيفه بكل هذه الاحجار الكريمة فهو اما احمق . أو انه لا يريد ان يشهر هذا

(1) بروفة لسقوط بغداد، 30.

(2) م.ن ، 30.

السيف للقتال. من كان يملك سيفا كهذا فعليه ان يسهر طويلا لحراسته. وعليه ان يحمي السيف. بدل ان يستخدم السيف لحمايته"[1].

ان هناك اهتماما من المؤلف في صياغة حوار هولاكو يعكس بعدا رمزيا في فهم هذه الحالة وتأويل الواقع السياسي للخليفة المستعصم من خلال الحوار حول الجواهر والسيف. فكشف المؤلف عن الشعور بواسطة التفاعل بين الطرفين يظهر الواقع النفسي والاجتماعي . فحركات هولاكو الموصوفة بدقة تعطي هذه الشخصية آفاقا اوسع لتأويل حركاتها وحوارها مع الشخصيات الأخرى. ونجد ان دخول شخصية هولاكو يدفع الأحداث إلى الأمام ويسلط الضوء على الشخصيات الأخرى. فهو من خلال حواره مع الشخصيات الأخرى يظهر مكانة هذه الشخصية الاجتماعية بوصفه قائداً للمغول الغزاة منتصراً في الحرب.

وفي مسرحية نديم شهريار تكون الشخصية المركبة هي شخصية الشاب وهي بنفس النمط السائد في نصوص ناهض الرمضاني إذ يحدث لها تحول جذري -كما صار معلوما- وهذا التحول أو هذه الطبيعة المركبة لبناء الشخصية تعطي الشخصية بعدا مركزا من ناحية مضامينها النفسية، والفكرية، والاجتماعية، وهي تقدم بطريقتين الأولى بوصفها رجلا والثانية بوصفها امرأة:

"في زاوية المسرح يقف شاب وحيد، وهو يرتعش خوفا ودهشة مما يجري امامه"[2].

ان هذا الوصف العام يدل على انه شاب مجهول اكتفى المؤلف بوصف حركته وحالته الشعورية في تلك اللحظة. وبعد دخول شخصية المارد ومن خلال التفاعل بين الشخصيتين تقوم شخصية المارد بتسليط ضوء من خلال الحوار لتكشف عن الدقائق

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 31.

(2) نديم شهريار، 5.

النفسية التي تشكل رغبات الشاب وأهوائه ورغباته التي ستمر بمراحل تغير في حالتها ومواقفها:

"المارد: تريدني ان اقتل شهريار

الشاب: بدهشة وذعر شهريار !! اخفض صوتك يا رجل كيف عرفت ما اريده؟ انك قابع في بطن الحكاية منذ آلاف السنين ما ادراك ما شهريار، وما هي حكايته.

المارد: ضاحكا شهريار وحكايته . تماسك قليلا أيها الشاب. انك ترتعش كسعفة يابسة لمجرد سماع اسمه"[1].

يصور حوار المارد شخصية الشاب وطبيعتها الخائفة من الشخصية الأخرى السلطوية (شهريار) فمع سماع اسم شهريار يرتجف الشاب، وهذا يكشف عن كون هذه الشخصية منكفئة وغير قادرة على الخروج من أسطورة شهريار التي شيدها بفعل الخوف المتزايد. ثم تتطور هذه الشخصية باتجاه محاولة انقاذ شخصية أخرى وهي (امنيات) التي يحبها الشاب . وبعد حوار طويل بين الشاب والمارد يصل الشاب إلى فكرة يحاول فيها تخليص امنيات من يد شهريار. وهذا يكشف عن الطبيعة المركبة لهذه الشخصية ويؤسس لبداية صراع ذاتي ثم يتطور إلى موضوعي. فيتحول إلى امرأة حسناء بواسطة المارد ويذهب إلى مخدع شهريار لينقذ (أمنيات) والمدينة وبقية العذراوات:

"المارد: لا تسأل هذه الأسئلة. يبدو ان خوفك مني قد زال تماما يوجد في عروقك بعض الشجاعة.

الشاب: إنني شجاع . شجاع بما يكفي لان اقدم نفسي قربانا لمن احب.

المارد: أتمنى ان يكون كلامك صحيحا.

(1) م.ن، 7.

الشاب: هيا إذن ... ارني قوتك الشيطانية . اقرأ افكاري وجسدها . هيا هيا افعل ذلك وهنا. أيها المارد" [1].

تظهر شخصية الشاب من خلال الحوار وهي تتطور تطورا نفسيا من حالة الخوف من المارد إلى حالة الشجاعة والتهكم من شخصية المارد، ثم يطلب من المارد ان يتحول إلى شخصية شهرزاد . ليظهر هنا البعد المركب لهذه الشخصية فهي تظهر أكثر من موقف نفسي وفكري وتتحول من شخصية سلبية إلى شخصية ايجابية تحاول ان تضحي بنفسها من اجل انقاذ العذراوات والمدينة من بطش شهريار، ثم يتطور موقف هذه الشخصية؛ ليظهر في الفصل الثاني في شخصية شهرزاد التي تظهر براعة في التعامل مع شهريار، ثم بعد دخولها إلى قصر شهريار تبدأ بالتحول مرة أخرى إلى شخصية جشعة تقع في فخ السلطة، والجاه، والبحث عن المال بأي طريقة، وهذا يعكس التحول السريع والصراع الذي تعيشه الشخصية على المستوى الموضوعي فهي تظهر أكثر من موقف متعارض، مما يولد صراعا محموما داخلها وهو صراع موضوعي يكشف عن تغير أهدافها:

"شهرزاد: ما رأيك يا مولاي لو اننا خضنا حربا خاطفة بلا تكلفة؟

شهريار: حرب بلا تكلفة ؟ وضحي أكثر. كيف سنخوض حربا كهذه؟ ومن من جيراننا سيكون خصمنا هذه المرة؟

شهرزاد: لا داعي لاختيار الخصم إذا ما كنا سندخل حربا دون حرب" [2].

يقدم هذا الحوار التطور من خلال صراع داخل شخصية (شهريار) التي تحاول ان تدخل عالم السلطة والتماهي مع شخصية شهريار في القتل واللعب بدماء أهل المدينة. من اجل اشغالهم عن السلطة ورأسها؛ وهذا يكشف طبيعة التحول في الأهداف التي دخلت من اجلها شهرزاد إلى القصر.

---

(1) نديم شهريار ، 19.

(2) نديم شهريار ، 34-35.

وفي الفصل الثالث الذي تعود فيه شخصية شهرزاد إلى المكان الأول مع المارد بعد مدة من الزمن يدور حوار مع المارد تكشف فيه شخصية المارد عن حقيقة شخصية شهرزاد التي كانت قبل تحولها ذات أهداف مختلفة تماما:

" المارد: هل حققت جميع اهدافك التي ضحيت من اجلها؟

شهرزاد: لقد تغيرت الظروف وتغيرت الأهداف الحياة تتحرك بسرعة.

المارد: إذن فقد حققت جزء من هذه الأهداف.

شهرزاد: قلت لك ان الظروف تغيرت بشكل كبير... ألم يمتنع شهريار عن قتل العذراوات.

المارد: ساخرا امتنع عن قتل العذراوات ! آه فعلا لقد امتنع عن قتل العذراوات طيلة بقائك معه. لكنه قتل نصف سكان المملكة.

شهرزاد: وما ذنبي أنا ؟ لقد بذلت غاية جهدي" [(1)].

لم يكن التغيير مقتصرا على شخصية شهرزاد بل تعداها إلى شخصية شهريار أيضا وان كان نقدا نسبيا. فهو امتنع عن قتل العذراوات، بفعل تأثير شهرزاد ولكنه قتل نصف سكان المدينة.

وفي مسرحية أمادو نجد ان شخصية أمادو التي هي محور النص نجد ثلاث شخصيات لكنها ذات ماضٍ مختلف واخصب هذه الشخصيات واعمقها هي شخصية أمادو الثانية التي تمر بمراحل تنقلب معها إلى مواقف مغايرة، إذ نجد تصويرا لهذه الشخصية منذ بداية المشهد يعتني بشكلها الخارجي وبحركاتها:

"يقف على تلة صغيرة ظهره يواجه الجمهور ويداه مبسوطتان إلى جانبيه وكفاه مفتوحتان ومتجهتان إلى الاعلى. يقترب الجميع من الرجل الذي يرتدي ملابس راهب مصنوعة من بقايا بدلات عسكرية وقد تمنطق بحبل" [(2)].

---

(1) م.ن ، 50.

(2) أمادو، 126.

إن هذا الوصف للمظهر الخارجي يعكس المظاهر الاولية لهذه الشخصية التي توحي بحالة تغير قاسية فمن عسكري محترف إلى راهب وقد طرأ هذا التحول على هذه الشخصية بسبب الأحداث والمواقف التي تعرضت لها وبسبب الصراع الذي نشب في داخلها فيما بعد:

"يلتف الراهب منزعجا فتتضح ملامح وجهه بلحية ضخمة وشعر طويل مربوط للخلف ينزل من التلة ويواجه الرجل" [1].

ان هذا التصوير للملامح الخارجية (لحية ووجهاً وشعراً طويلاً). يقدم ايحاءه عن الطبيعة النفسية لهذه الشخصية. ثم يأتي الحوار ليكشف عن التغير الذي اصابها فقد كانت قبل هذه المرحلة شخصية أخرى ومرت بمراحل من الصراع والتأزم، فتحولت إلى شخصية مركبة . تنمو وتتسارع مع وتيرة الصراع في النص. ومن خلال حوارها مع الشخصيات الأخرى نكتشف الحالات التي مرت بها من حالات متناقضة مع الحالة الأولى إلى الحالة التي صارت عليها:

"الرجل: انت أمادو... آمر حضيرة الاستطلاع... كنت رجلا مميزا . كنت جنديا باسلا ... منضبطا ... صارما ... حتى مع نفسك . لقد كنت نموذجا للعسكري المحترف.

الراهب: وهو يغطي وجهه، كنت عسكري حقا... تلك هي المصيبة... ليتني لم أكن ذلك النموذج.

الرجل: لا تعرف كم أنا سعيد الآن.

الراهب: وأنت لا تعرف كم أنا حزين الآن... لماذا جئتم؟؟ " [2].

يكشف الحوار التفاعلي بين شخصية الراهب والرجل ماضي هذه الشخصية التي تظهر فيه بوصفها العسكري (أمادو)، العسكري المحترف المتشبع بالمبادئ العسكرية

---

(1) أمادو ، 126.

(2) م.ن ، 126.

الصارمة. ثم تتحول هذه الشخصية فيما بعد تحولا كبيرا بعد ان تعيش صراعا مع ذاتها، ثم يحدث ما يجعل هذه الشخصية تمر بهذا التحول وهو الأوامر العسكرية التي تنص على قتل كل من يحاول ترك ارض المعركة دون امر عسكري، فتقوم شخصية أمادو بقتل ثلاثة من رفاقها في الجيش؛ لانهم قرروا ترك مواقعهم دون امر عسكري:

"الراهب: كان يوما ممطرا وكان الهدوء قد خيم . اجتمعوا وقرروا الانسحاب. ورفضت ذلك. حاولوا اقناعي بان كل شيء انتهى ... لكنني رفضت وهددتهم انتظروا... طلبوا مني المغادرة ومرافقتهم . لكني رفضت طبعا. وهددتهم بالاعدام" [1].

من بعد هذا الحدث الذي يشكل علامة فارقة في شخصية الراهب أمادو. نلحظ أهمية الصراع في اظهار حجم التغير الذي طرأ على شخصية الراهب فقد تحول من عسكري محترف يحترف القتال وحرق المنازل، إلى شخصية دينية زاهدة ومتنسكة تحاول تطهير نفسها من خلال معاقبة ذاتها وحضورها، ثم يأتي الصراع النفسي الذي يأزم الشخصية بهذا الحدث:

" يلوح بقنبلتين . فيركض الصحفيون . يشير بيده إلى الضابط: هذه قبورهم وهذا قبري . سأدفن معهم أهذا كثير علي ؟؟ كنا نأكل طعاما واحدا ... ونسكن خندقا واحدا ... والآن اريد ان ادفن معهم في قبر واحد ... هذا اقصى ما اتمناه. ليس من الشرف ان اتخلى عن الرفاق ولكن اتظنون ان الأرض ستقبل ان تضم جسدي واجسادهم؟ القاتل قرب ضحاياه" [2].

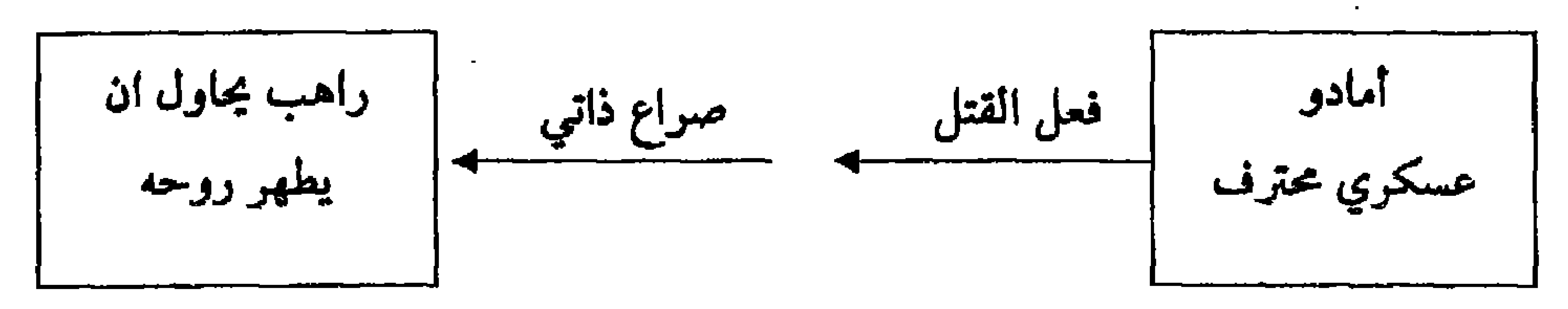
يعود هذا الحوار ليقدم الدقائق النفسية المعتملة في الشخصية، وهي في تلك الحالة من التحول والانقلاب على افكار كانت تؤمن بها، فهي تظهر اكثر من موقف تجاه الاحداث التي تجري في النص فقد تحولت بفعل الصراع الذاتي إلى شخصية اخرى

---

(1) م.ن ، 128.

(2) أمادو ، 130.

متناقضة تماما مع الشخصية الثانية، وهي شخصية الراهب الذي يعاني من ألم الخطايا والذنوب التي تجعل روحه مثقلة بها.



وشخصية أمادو الثالثة، هي شخصية الفلاح الذي اجبر على الالتحاق بالخدمة العسكرية، وهي شخصية مركبة أيضا تظهر مواقف عدة من الأحداث التي تمر بها، فهي شخصية تطورت داخل النص وهي من ناحية شكلها الخارجي بسيطة توحي بعسكري بسيط يتقبل الأفكار والأوامر ببساطة، وهي بهذا تقترب في صراعها من شخصية الراهب فهي شخصية مرت بمراحل تطور ابتدأت بتقديس الواجب وانتهت بادانته بكل اشكال العنف وتضحيته بحياته علنا تكريما لهذه الادانة، وهي شخصية متلونة واعمق واخصب من باقي الشخصيات.

اما في مسرحية (هوو) فنجد ان شخصية هوو نفسها تمثل رمزا للانسانية بمراحل العالم . فهي شخصية تقدم تاريخ البشرية من خلال تطوره من الحياة البدائية والزراعية ثم الحرف ثم عصر الصناعة . وكل هذه الأحداث تتمثل عبر حضور شخصية هوو وتفاعله مع هذه الاحداث. وتكون مواقفها ايجابية تجاه اغلب هذه المراحل. وهناك اهتمام بسيط بوصف شكلها الخارجي إلا ان هناك تصويرا دقيقا لحركاتها وهذا متأتٍ من كون المسرحية صامتة:

" يدخل هوو ... يتلفت حوله باستغراب ودهشة . يتأمل كل الأشياء يطارد فراشة.... يتحسس معدته . ثم يبحث عما يأكله" [1].

---

(1) هوو، 2.

ان الاعتناء المفرط بوصف الحركات مبرر؛ لان هذه الحركات تمثل حوارا غائرا تكون دلالته ابلغ من الملفوظ أحيانا، وتمثل هذه الشخصية رمزا للتطور الفكري وان كانت بعض مواقف هذه الشخصية سلبية في بعض الاحيان وبخاصة تجاه العصر الصناعي. وهذا يدخلها في تشكيل مواقف عدة وان كان الصراع فيها يظهر على المستوى الموضوعي، مما يعطيها بعدها من حيث كونها شخصية مركبة لها رؤى خاصة تجاه ما يجري حولها . كونها سلبية مرة وايجابية مرة أخرى.

2- الشخصيات المسطحة:

وهي عكس الشخصية المركبة فهي تظهر خاصية واحدة ومواقف ثابتة على طول النص؛ لانها شخصية تتسم بالثبات في مواقفها وقد عرفت " بأنها التي تخلو من الخواص السائدة. وقد تكون لها خاصة واحدة بدون خواص أخرى تعززها أو تعارضها"[1]. وهي شخصية مكونة من بعد واحد وهي قد تقوم داخل النص بتغيير علاقاتها بالشخصيات الأخرى "اما تصرفاتها فلها دائما طابع واحد"[2]. والشخصية وان كانت رئيسة في بعض النصوص فهي ليست بالضرورة مركبة؛ لان حجم ظهور الشخصية داخل النص ليس دليلا على كونها تمتلك خصائص الشخصية المركبة التي تظهر تعارضا في مواقفها. ومن هنا فان الشخصية المسطحة هي التي تبدأ من موقف واحد وتبقى عليه من غير تغير أو تعارض فهي شخصية نمطية ثابتة.

ان الشخصيات المسطحة في نصوص ناهض الرمضاني قليلة مقارنة بالشخصيات المركبة وهذا يعود إلى طبيعة هذه النصوص التي تعالج قضايا انسانية ذات منطلقات فكرية ومعرفية تستند في مرجعياتها إلى عمق في الوعي. لذا كان حضور الشخصيات المسطحة قليلا؛ والباحث لا يتفق مع هذه القناعة؛ لان الشخصيات

---

(1) الدراما بين النظرية والتطبيق، 445.

(2) الأدب وفنونه، 192.

المسطحة تؤدي دورا مهما في اضاءة الشخصيات الرئيسة وتسطح الاولى يجسم الثانية ويغنيها ويعزز قناعة المتلقي بها.

في مسرحية بروفة نجد ان أهم الشخصيات المسطحة هي شخصية (المستعصم). وان كانت هذه الشخصية تبدو بحضورها فاعلة في النص، فهي من الشخصيات الرئيسة في النص وهذا يقودها إلى سؤال مشروع هو لو كانت شخصية المستعصم شخصية مركبة هل كانت ستسقط؟ . بيد ان هولاكو يوضح هذا الجواب إذ لو كانت مركبة لكان لديها مواقف عديدة تظهر حسب الحاجة. لكنها شخصية بسيطة وثابتة في موقفها وتتسم بالبساطة المقرونة بالاستهتار بالدفاع عن بغداد، وهذا الذي حاول المؤلف ان يثبته داخل النص فتظهر هذه الشخصية في النص في موقف واحد هي شخصية الحاكم الضعيف الذي تنازعته اللذات؛ فيترك الدولة تسقط بسبب سوء سياسته. فهي شخصية تسهم منذ بداية النص في بلورة الصراع بين الشخصيات الأخرى وهذه الشخصية تقوم بدورين في النص فهي تظهر في التاريخ بشخصية المستعصم وفي المسرحية بشخصية (مها). وهناك اهتمام من المؤلف في اظهار تسطيح هذه الشخصية على المستوى الخارجي:

" يدخل شخص نحيل القامة مترف الملابس لحيته مشذبة بعناية فائقة يسير بخيلاء ووقار مفتعل. ويسير خلفه احد الحراس" [1].

يكشف هذا الوصف عن شخصية غير جدية في سياستها تجاه الشعب. وهناك اصرار من المؤلف على اظهار شخصية المستعصم بوصفها شخصية ساذجة وسطحية وهذا بسبب انغماسها في اللذات، واعتمادها في كل شيء على شخصية العلقمي:

"المستعصم: لقد اقتربوا... اقتربوا أكثر مما ينبغي.

العلقمي: لم يكن خروجك مناسبا يا مولاي. في هذا خطر جسيم على حياتك.

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 7 .

المستعصم: وهل تريد مني ان ابقى حبيس هذه الجدران؟ لا أحب لدي من الخروج إلى الفلاة ومطاردة الفرائس واصطيادها. وانتما تعلمان مهارتي في استخدام القوس"[1].

يوضح الحوار هذه الشخصية غير الجدية في التعامل مع الأحداث الكبيرة؛ فجيوش هولاكو تطوق بغداد بينما هي منشغلة بالصيد عن الدفاع عن المدينة. ويظهر الحوار كذلك ان هذه الشخصية كانت معتمدة اعتمادا شبه كلي على الوزير العلقمي وكانت طبيعتها ثابتة وواضحة منذ بداية النص وهي الغفلة والغرق في الملذات وترك الأمور دون محاولة لتغييرها أو لتداركها.

وفي نهاية المشهد تبلغ هذه الشخصية من الانغماس في اللذة حداً يخرج عن المعقولية عندما تطلب حضور الجارية عرفة من اجل ان ترقص بينما صيحات جيش هولاكو تقترب من القصر:

"عرفة: عفوا مولاي... اتأمرني بشيء؟

المستعصم بحزم: ارقصي.

عرفة بدهشة: ارقص !! الآن ... الآن يا مولاي ؟!

المستعصم غاضبا: نعم الآن . الآن وفي كل وقت اريد . ارقصي . ارقصي يا عرفة. ترفع عرفة ذراعيها بارتباك وتردد . تبدأ موسيقى الف ليلة وليلة لبليغ حمدي وتبدأ معها عرفة بالرقص بتشنج وتعثر ثم بسلاسة ورشاقة . الخليفة يدخن من اركيلة ضخمة ذات عنق ذهبي مرتفع وهو يتمايل طربا ونشوة والعلقمي يتأمل الموقف بحذر يستمر الرقص فترة وفجأة يتحطم زجاج احد النوافذ. عرفة تصرخ وتسقط يقفز الخليفة ليقف ملاصقا لاحد الجدران العلقمي يحتضن عرفة ثم يلتفت إلى الخليفة قائلا: سهم مغولي يا

---

(1) م.ن ، 8.

مولاي لقد اقتربوا. اقتربوا أكثر مما كنا نتخيل يا مولاي ها هي سهامهم تصيب من بداخل القصر وها هي ذي عرفة قد فارقت الحياة"[1].

أما في مسرحية بروفة فالشخصية السطحية هي (عز الدين) التي تظهر موقفا واحدا . إلا ان هذه الشخصية تقتل بعد فترة وجيزة من تصاعد وتيرة الأحداث داخل النص. ومن يطالع هذه الشخصية يدرك " ان شخصية عز الدين الوطنية سلبية ... فهو لم يمت في ساحة القتال دفاعا عن الوطن بل في غرفة المداولات مع حاكم ضعيف ووزير خائن ومستعمر مستبد. وكانت وطنيته بلا نفع، فحقيق أن تمثل شخصية امرأة ثرثارة لا نفع منها"[2]. فهذه الشخصية تقتل ببساطة بسبب تهورها واندفاعها وهذا لاعتمادها على العاطفة وانصياعها للغة العقل. فتقتل على يد مرافق هولاكو. وهذه الشخصية هي ايجابية داخل النص، بيد ان هذه الايجابية لم تكن ذات تأثير في مجرى الحدث. وهذا يعكس مدى سطحيتها وبساطتها:

"عز الدين: أجد من واجبي ان اذكرك يا مولاي بضرورة الاستعداد لمواجهة المغول... لقد اقتربوا كثيرا وهم يوشكون على تطويق بغداد من كل ناحية وقد رأيت ذلك بنفسي يا مولاي.

الخليفة: فعلا انهم تحت الاسوار وامام الضفة الأخرى من دجلة لهذا لم استطع الخروج للصيد.

عز الدين: لا ارى الوقت مناسبا للصيد ان علينا ان نفكر وندخر كل وقتنا وجهدنا للدفاع عن المدينة.

المستعصم: انا احكم هذه البلاد كلها أكثر من خمسة عشر عاما. وأنا ادرى بما يجب فعله في مثل هذه الظروف.

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 11-12.

(2) شخصيات تتمرد على مؤلفها، 4 .

عز الدين: عفوك يا مولاي لكن الوقت يمر والطوق يزداد احكاما علينا ان نفعل شيئا"[1].

ونجد في مسرحية أمادو شخصية بسيطة هي شخصية (الضابط) فهي شخصية نمطية لها موقف واحد وثابت تجاه الأحداث التي تجري امامها، وتكمن مهمة هذه الشخصية في اظهار القيم السلوكية والنفسية للشخصيات الأخرى ، فوظيفة هذه الشخصية هي الكشف عن دواخل الشخصيات الأخرى المقابلة لها في الحوار:

"الرجل مباغتا: مهلا مهلا... أنا النقيب يوشي قائد السرية الثانية قدم نفسك أيها الجندي.

الجندي: ماذا؟ لست من الاعداء ؟

الرجل: اخبرتك إنني قائد السرية.

الجندي: انت النقيب يوشي قائد السرية ! إذا كنت حقا قائد السرية فردد كلمة المرور.

الرجل: ماذا؟ كلمة المرور؟ بعد ثلاثين سنة ؟

الجندي: ولو بعد الف سنة . انها الأوامر.

الرجل: حسنا ... حسنا. الشمس

الجندي: مشرقة" [2].

إن حضور بعض الشخصيات البسيطة يكون بمثابة المفتاح للدخول إلى الشخصيات المركبة، إذ تقوم شخصية الرجل البسيطة بعملية استنطاق لهذه الشخصيات، ومن خلال الامساك بزمام الحوار تظهر سلطة هذه الشخصية الاجتماعية:

"الرجل: من أنت أيها الجندي؟

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 7 – 8 .

(2) أمادو ، 121.

الجندي: انا أمادو ... أمادو يا سيدي لا اظنك تتذكرني. لم اكن شخصا مهما يوما ما... لم اكن إلا الجندي أمادو " [1].

ان وظيفة هذه الشخصية هي اتاحة المجال للشخصيات الأخرى؛ لتقول وتعبر عن نفسها، ويقدم هذا المشهد الحواري شخصية أمادو وهي تستذكر أحداثا تمتد على مساحة زمنية تشغل مدة ثلاثين سنة. وتساعد الشخصية البسيطة شخصية أمادو على العودة إلى الماضي. ويكشف الحوار كيف تقوم هذه الشخصية -من الأسئلة التي توجهها للشخصيات - باجراء حوار يكشف عن حقائق نفسية واجتماعية وعقدية تتشكل منها الشخصيات الأخرى المركبة.

3- الشخصية الدائرية:

وهي شخصية تجمع بين البسيطة والمركبة. " وهذا التعبير يعرف الشخصية بأنها ذات ثلاثة إبعاد ويميزها عن الشخصية ذات البعدين أي المسطحة... وهي تلك التي تطور وتميز بما يكفي لجعلها حقيقة وحية في نظر المشاهد وهي شخصية رئيسية في القصة دائما"[2].

اما في مسرحية جوف الحوت فهناك شخصية وحيدة تقوم باستدعاء بعض الشخصيات عبر التخيل من اجل اعطاء أكثر من محور للحوار، وكسر رتابة الصوت الواحد في النص. والشخصية الرئيسة في مسرحية جوف الحوت ذات هيمنة واضحة في النص، وهي تدخل النص من خلال هذا الوصف:

"رجل في وسط العمر ينهض بهدوء وتثاقل. لحيته رمادية كثة. يرتدي ملابس بيضاء مهلهلة وهو حافي القدمين"[3].

---

(1) م.ن ، 122.

(2) الدراما بين النظرية والتطبيق، 445.

(3) جوف الحوت، 3.

هذا الوصف الخارجي يركز على الملامح والحركة والملابس مما يقدم فهما أوليا لهذه الشخصية في حالتها النفسية والفكرية التي تشير إليها أول جملة حوارية في النص:

"من أوكل لي مهمة اصلاح العالم؟ من ؟ أي عبئ واية مهمة مستحيلة؟ ولماذا أنا؟ لماذا أنا بالذات؟ " [1].

يكشف هذا السؤال عن الازمة النفسية التي قادت الشخصية إلى هذا المكان بسبب الشعور بأهمية الاصلاح داخل المجتمع. وهذه الفكرة كونها فكرة جذرية في النص تحكم بناءه، فانها تجعل من هذه الشخصية أكثر واقعية فضلا عن امكانية ايجاد نماذج عديدة في المخيال الشعبي لهذه النماذج. وهذه الشخصية تظهر من خلال حالتها النفسية انها تعيش في صراع لا أمل منه؛ من اجل اصلاح العالم. وتبدأ بفكرة رئيسة وهي اصلاح العالم ثم تعود المسرحية لنفس الفكرة ويكون الحدث بهذا مدورا والشخصية تقوم بتدوير الفكرة من خلال الصراع وتتشكل من نمطين من الشخصيات هي المركبة والبسيطة. وهي بهذا تقدم مفهومها النموذجي عن البطل التراجيدي في المسرح الذي يعيش في صراع لا أمل منه.

وفي مسرحية نديم شهريار تكون شخصية شهريار شخصية دائرية بسبب ما يميزها عن الشخصية ذات البعدين. والسبب الآخر، كونها شخصية تمتلك صورة متشكلة في الذاكرة وهذا يخرجها من حيزها المجازي إلى الحيز الحقيقي؛ لانها تعكس واقعا فكريا يتطابق في هذا العصر مع بعض النماذج التي تمارس السلطة بطريقة قسرية تجاه شعوبها فاصبحت هذه الشخصية تكتسب بعدا واقعيا بفعل إدخالها من أجل تقديم رمز سياسي لواقع عربي راهن، فضلا عن ان هذه الشخصية تمتلك في بعض الاحيان مواقف متغيرة حسب الحدث الذي تمر به:

"شهريار: شهرزاد ... هل انت عذراء ؟

---

(1) م.ن ، 3.

شهرزاد: طبعا يا مولاي اقسم ان رجلا لم يمسس اصبعي الصغير منذ أصبحت امرأة.

شهريار: يضرب المنضدة بقبضته عدة مرات. اللعنة ... اللعنة عذراء أخرى في مخدعي"[1].

هذا الحوار يظهر عقدة شهريار من العذراوات فحالته النفسية تتأزم حال معرفته بأبسط تفصيل عن أي عذراء ما يثير سخطه فضلا عن كونه لا يكتفي بالقتل وهذا يكشف التعارض الذاتي في هذه الشخصية. ثم ان دخول شهرزاد إلى حياة هذه الشخصية يجعلها تغير بعضا من مواقفها في بعض الأحيان، مثل اقلاعه عن قتل العذراوات. فدخول شخصية شهرزاد المركبة يعطي هذه الشخصية بعض الاستقرار. وهذا يظهر ان هناك تعارضا قائما في هذه الشخصية حسب نوع المثير الذي يدخل عليها:

"شهريار: انت ابرع بكثير لقد حل وجودك معي اكبر مشاكلي. انك توشكين ان تكوني فتاة احلامي.

شهرزاد: ومن هي فتاة احلامك يا مولاي؟

شهريار: لم ولن استطيع نيلها. انها لسوء حظي تعيش في حكاية قديمة.

شهرزاد: اية حكاية يا مولاي.

شهريار: حكاية تلك المرأة التي لديها مئة زوج قوي ولا يلذ لها النوم إلا في احضان مسخ قبيح تخونهم جميعا كل ليلة. ولا يكتشف سرها احد" [2].

يقدم حوار شهريار هنا شخصيته بوصفها شخصية غير سوية من الناحية النفسية فهي شخصية قلقة تعاني من اضطرابات عديدة. والحوار يكشف ان شخصية شهريار

---

(1) نديم شهريار، 29.

(2) م.ن ، 32.

داخل النص قد تم تحويرها لترمز إلى كونه عنينا فاقدا لفحولته. فهو شخصية تعيش على هامش الرجولة.

وكذلك شخصية المارد التي تشكلت بنسق محدد وعندما وظفت داخل النص كسر حاجز نمطيتها المعهود. فقدمت على نحو مغاير. وهذا ما يضفي تعقيدا ينعكس على فهم دلالة هذه الشخصية:

" الشاب: مارد عاجز

المارد: قوتي من قوتك

الشاب: انا لا افهمك

المارد: حاول. حاول ان تفهم أو ... لا داعي للفهم ابحث عن مصدر يضاعف قوتك عندها فقط سأكون أكثر قوة بك. وستكون أكثر قوة بي .

الشاب: ابحث عن مصدر يزيد قوتي لتصبح انت اقوى بي . ما معنى هذا؟ يبدو لي ان علي انا ان انفذ مطلبك. امر مضحك للغاية. هل تصدق هذا إنني لا زلت غير مقتنع بوجودك؟ هل انت موجود فعلا ؟ هل انت مارد حقا؟ " [(1)].

يقدم هذا الحوار صورة المارد من خلال صورة الشاب ليكشف عن شخصية جديدة للمارد فهذا المارد عاجز ويستخدم منطقا عقليا بحتا في حواره على عكس العالم الذي ينتمي إليه وهو العالم الغرائبي فهو يستخدم لغة الواقع أكثر من الشاب. وتؤدي شخصية المارد دور المفتاح الذي يفتح مغاليق شخصية الشاب ويقوم بكشف اعماقها. فحضور هذه الشخصية الطاغي في بداية النص يعطيها بعدا دائريا للاحداث فهو حاضر في الفصل الأول،والفصل الأخير حضورا كبيراً، اما في الوسط فيكون موجودا، ولكن على نحو خفي يظهر فيها بعد. وهنا تكمن القيمة التي تؤديها شخصية المارد من دفع للاحداث وكشف عن الشخصيات الأخرى. ثم يستمر كسر نمطية شخصية المارد حتى يشيخ ويهرم ويموت:

---

(1) نديم شهريار، 9.

"المارد: لقد استنزفت قواي تماما كل تلك الأيام لم تتركني اهدأ . ساعة واحدة مؤامرات شيطانية . معلومات عن اناس في مناطق نائية . تلصص . تجسس. انفاق ودهاليز في اسفل القصر لم اذق معك طعم الراحة مرة واحدة.

شهرزاد: هل يتعب المردة أيضا؟ كنت اظنكم تعيشون آلاف السنين.

المارد: فعلا ما لم نقع بين ايدي اناس مثلك . لقد داهمتني كل امراض الشيخوخة معا وارتفاع ضغط الدم والذبحة والربو والسكري وانزلاق الفقرات الذي اصابني وانا احفر ذلك الدهليز الطويل اتصل بمخدعك" [(1)].

ان هذا التصوير يحاول ان يؤسس لصورة جديدة مفارقة للصورة القديمة للمارد وهذا له دلالة على مستوى النص وهي صعوبة المشاكل التي تعاني منها الشعوب وكثرتها بسبب فساد رأس السلطة. فشخصية المارد هنا تمتلك أبعادا عدة مما يميزها عن الشخصيات الأخرى وهذا ما يوضحه النص عند اقترابه من النهاية التي يموت بها المارد. وقد عكس الحوار شخصية المارد من خلال شخصية شهرزاد وكذلك العكس.

4- المؤلف في شخصياته:

تختلف نسبة حضور المؤلف في نصوصه عن مؤلف آخر، وكان لناهض الرمضاني حضور واضح وجلي، وهذا الحضور يكاد يكون في بعض الاحيان متماثلا على نحو لافت للنظر. وهناك من يرى ان حضور المؤلف في إحدى الشخصيات الدرامية هي مسألة ضرورية لابد منها، لان الكاتب هو في النهاية شخصية انسانية وقد تتماهى مع إحدى شخصياته وان اظهرها في بعض الاحيان على نحو سلبي. وان كنا قد التزمنا بالمنهج البنيوي الذي يؤمن بنظرية موت المؤلف إلا ان معرفة سيرة المؤلف الذاتية تسهم إسهاما كبيرا في اضاءة الشخصيات الأمر الذي سينعكس ايجابا على اضاءة النص برمته.

---

(1) نديم شهريار، 53.

لقد كان ناهض متماهيا مع بعض شخصيات نصوصه، ونرى انه من الدقة في البحث بمكان اظهار هذه الفكرة بوضوح لاستيفاء الشخصيات حقها من الرصد والكشف، وان معرفة بعض جوانب شخصية المؤلف تقودنا إلى ادراك هذا التماثل في نصوص ناهض الرمضاني. إن هذا التماثل ينعكس بالدرجة الأولى على المستوى الفكري في اغلب النصوص، إذ ان هناك أفكاراً معينة سواء أكانت سلبية أم ايجابية يؤمن بها المؤلف، ويحرص على تقديمها داخل نصوصه على نحو متكرر. فتظهر هذه الأفكار على لسان الشخصيات، ويمكن ان يكون التماثل الفكري هو "الذي لا تتوافق فيه حياة الكاتب مع سيرة حياة الشخصية... أو يمكن ان يكون الكاتب شابا والشخصية كهلا، ويمكن ان لا تتوافق من حيث زمن الكاتب مع زمن الشخصية في النص"[1].

وهذا يعني ان الكاتب قد يعيش في زمن ويتكلم على لسان إحدى الشخصيات في الماضي وهذا يصح أيضا مع كون الشخصية ذكراً أو انثى، يصبح والشخصية في حالة فكرية واحدة تتجسد في سكب الخلاصة الفكرية الكامنة... ونجيب محفوظ خير دليل على هذا النمط حين يقول : لقد انعكست حياتي في الطفولة في الثلاثية إلى حد ما ، وفي اولاد حارتنا بشكل اكبر[2].

وهناك نماذج كبيرة وظفت منطلقاتها الفكرية على لسان إحدى الشخصيات، بيد ان هذا لا يعني وقوع النص في فخ الوعظ؛ لان حضور الشخصيات المناقضة لهذه الشخصية يكون معادلا لها وقد ميز باختين نمطين من الرواية ، "النمط الروائي المونولوجي والنمط الروائي الحواري، فالاول يتميز بالانغلاق حول صوت واحد يمثل المبدع الذي يفرض رؤيته الخاصة... وبخلاف ذلك ينزع النمط الثاني إلى انفتاح المؤلف

(1) بنية التشابه بين المؤلف وشخصياته الروائية، عبد الرحمن عمار، 47.

(2) ينظر: بنية التشابه بين المؤلف وشخصياته الروائية، 49.

على عوالم ابطاله إذ لا يحاصر موضوعه ضمن رؤية واحدة. وانما يسعى إلى اضاءته من خلال جميع اشكال الوعي جميعا"[1].

فالمؤلف الذي ينتمي إلى النمط الثاني يقيم حوارية متوازنة عبر تقاطع الشخصيات ، ويجعل الشخصية التي يؤمن بها تقود الجميع لاكتشاف هذه الحقيقة أو القناعة التي يؤمن بها ويدافع عنها وهذا ما نجده عند ناهض الرمضاني في نصوصه، إذ ان هناك حضوراً لشخصية المثقف أو صورة المثقف داخل النص، وكيفية تشكل هذه الصورة داخل المجتمع وكذلك فان للمكان تأثيراً في هذه الشخصيات، فالاحداث التي جاءت في نصوص ناهض الرمضاني وان كانت بالدرجة الأولى هي احداث انسانية عامة إلا ان هناك تماثلا بين المؤلف والمكان في اختيار الشخصيات، فمسرحية بروفة لسقوط بغداد، تدور حول سقوط بغداد ومسرحية جوف الحوت تدور أحداثها حول مدينة الموصل، ومسرحية نديم شهريار موروث نشأ عن اجواء بغداد، ومسرحية أمادو عن الحروب العراقية. اننا نجد المكان وفاعليته حاضرين بفعل انتماء ناهض الرمضاني إلى العراق مكاناً عاماً والى الموصل مكاناً خاصاً. ويجد البحث ان من الصعوبة بمكان تجاوز هذا الجانب أو اهماله وان تعارض مع المنهج البنيوي الذي يقوم على النصية ، فالبحث يؤمن بالحقيقة وحدها وهي أس البحث. فنجد من الضرورة بمكان اظهار هذا التشابه؛ لان هذا التشابه يكون محكوما بطبيعة النص الإبداعي وليس بالضرورة مطابقا له تماما.

في مسرحية بروفة لسقوط بغداد نجد ان شخصية ناهض الرمضاني تتماهى مع شخصية (المؤلف). وبما ان اسم الشخصية هو خير دليل على هذا التماثل بين شخصية المؤلف داخل النص والمؤلف خارج النص، فنجد ان ناهض الرمضاني يعبر عن افكاره حول التاريخ ويعطي اسبابه التي يؤمن بها حول سقوط بغداد على يد هولاكو:

"المستعصم: أكان الخليفة يتراقص في مشيته؟

---

(1) م.ن ، 54-55.

المؤلف: لا أشك في ذلك فلو كانت خطواته أكثر ثباتا لما سقطت بغداد"[1].

هنا نجد ان الحوار يكشف عن أسباب سقوط بغداد من وجهة نظر المؤلف وهي تظهر قناعته بهذا الرأي وبهذا الحدث التاريخي، ونجد حوارا آخر يكشف حضور ناهض الرمضاني من خلال شخصية المؤلف:

"هولاكو: لقد قمت بنقل القصة من كتب التاريخ. ثم حورتها قليلا لتناسب المسرح.

المؤلف بضيق: حورتها قليلا! كلام غير دقيق بالمرة. لقد ألفت مسرحية تاريخية ما نمثله هنا هو مسرحية من تأليفي أنا. وتستمد أحداثها من التاريخ. ما نقدمه هنا فن، فن وليس تاريخ

هولاكو: لقد قلت للتو انك نقلت الحادثة من المصادر.

المؤلف: هناك حصة مما حدث في الماضي فعلا وحصة أخرى للخيال. ولا يستطيع مزج الواقع بالخيال . إلا فنان بارع. اعتمدت على بعض الوقائع وتركت الباقي لمخيلتي"[2].

يقود ناهض الرمضاني الحوار من خلال شخصية المؤلف فهو كاتب مسرحي يقدم رؤيته الخاصة حول المسرح التاريخي ،ويجيب على سؤال مهم يمثل قناعة فكرية، كونه لا يستطيع مزج الواقع بالخيال إلا فنان بارع وهذا المنطق في الحوار يتناسب مع شخصية مؤلف مسرحي. ويمثل هذا الموقف الذي يظهر بوضوح صورة المثقف داخل المجتمع وموقفه من الاحداث الذي هو بالضرورة موقف من العالم.

وكذلك نجد حوارا آخر في نفس المسرحية يشير بوضوح إلى التاريخ الشخصي لناهض الرمضاني من خلال بعض المقاطع الحوارية:

"عز الدين: انت إذن تريد ان تتكلم وتخشى ذلك؟

---

(1) بروفة لسقوط بغداد، 17.

(2) م.ن ، 22.

المؤلف: ليس تماما. لقد تكلمت بطريقة غير مباشرة.

المستعصم: وهل ستصل الرسالة للجميع وبالمعنى الذي قصدته.

المؤلف: اني ابذل جهدي لتحقيق ذلك. إنني احاول التسلل من خلال الخطوط الحمراء دون ان يلحظني احد.

عز الدين: موقف شجاع جدا. ما اشجع مثقفينا العرب.

المؤلف. انا مدرس بسيط لا تحملوني فوق طاقتي"[1].

نستطيع من خلال هذا المقطع الحواري ان نتبين التماثل الواضح بين السيرة الذاتية لناهض الرمضاني الذي يعمل مدرسا في الاصل[*]. وناهض الرمضاني مؤلفا وكاتبا مسرحيا يعيش في زمن يصعب فيه ان يعبر عن قناعاته بوضوح حول سقوط بغداد الحديث والقديم. والنص يوضح هذه الفكرة.

وفي مسرحية أمادو نجد ان شخصية ناهض الرمضاني تتجلى بوضوح بشخصية (الراوي) الذي يأخذ على عاتقه في النص رواية احداث شخصيات أمادو الثلاثة، وهي بهذا تتحول من شخصية تؤدي دورا محدودا في تقديم النص. إلى شخصية مسهمة في صنع الحدث وهو بهذا يتحول إلى بعد آخر من خلال شخصية الراوي ليستخدم اقنعة النص في سرده مأساته الشخصية. فيتحول من راوٍ إلى بطل له ثلاث قصص مأساوية قابلة للزيادة. وفي نهاية النص تظهر شخصية المؤلف ظهورا جليا عندما ينزع الراوي القناع ويظهر تحته جندي عراقي:

"يلقي القناع وينزع الكيمونو فيظهر أمام الجمهور جندي عراقي معصوب الرأس عاري الجذع تغطي بطنه الضمادات جسده نصف محترق يرتدي بنطلونا ونطاقا وحذاءا عسكريا ... يلتفت اليهم ويقول بحدة : نعم هذا أنا ... لم اعد احتمل ...

---

(1) بروفة لسقوط بغداد ، 25.

(*) ينظر: السيرة الذاتية لناهض الرمضاني في الملحق ، 153.

الجراح جراحي ما زالت تنزف . وأنا ... وأنا ما زلت أتألم . لم اعد استطيع احتمال كل هذا الالم. نعم انه انا هل ازعجكم منظري " [1].

يتحول الراوي هنا من قطب بارد في النص إلى قطب ساخن ويحول النص إلى مجرى مغاير، فالراوي هو المؤلف ناهض الرمضاني الذي لم يعد يحتمل الوقوف خلف اقنعة الشخصيات ،فقرر ان يظهر داخل النص ظهورا فجائيا، وهذه الحروب التي تكلم عنها الراوي هي حروب انسانية عامة، ولكن الراوي استعار هذه التجربة بما يناسبها من طبيعة المجتمع العراقي وهذا يتطابق مع السيرة العسكرية للمؤلف الذي عمل ضابطا مجندا في الجيش العراقي ، وفي لحظة واحدة يكشف عن نفسه داخل النص ما يقدمه متطابقا:

"نعم ... هذا انا ولكن ... هل كان لابد لي ان اذهب إلى حافات الدنيا وأن ارتدي كل تلك الأشياء لأريكم هذه الجراح . هذه الجراح التي تسبب الكثير منكم فيها؟؟ انظروا الي ، افتحوا أعينكم جيدا لترون إنني أموت" [2].

في هذا الحوار تتجلى الشخصية الحقيقية للمؤلف عندما يشير بوضوح تام إلى انه هل من الضروري ان نستعير تجارب الشعوب البعيدة لنتحدث عن مأساتنا. وهل من الضروري ان نبقى صامتين؟ ونجد ان الشعرية العالية في هذا الحوار تكشف ذاتية المؤلف تماما فهو يستعير تجارب امم أخرى ليمرر عبرها افكاره التي هي بالضرورة تجربة الشعب العراقي.

وفي مسرحية جوف الحوت، نجد ان هناك تماثلا مكانيا؛ فالمكان هنا هو مدينة نينوى ان هذه المسرحية بشخصيتها الوحيدة تكون مرجعيتها دينيا وتاريخيا هي قصة سيدنا يونس عليه السلام ومعاناته مع أهل نينوى، إذ نجد ان المؤلف يظهر في صوت الشخصية من خلال معاناته مع المكان:

---

(1) أمادو، 134.

(2) أمادو ، 134.

"في نينوى... في مدينتي شعب قوي الشكيمة احب القوة. صنع الاسلحة. قدسها خاض كثيرا من الحروب" [1].

وهنا نجد الإشارة لتاريخ مدينة نينوى الذي يعد المؤلف جزءا من حركته في صنع الحياة والمكان خير دليل على وجود تماثل على مستوى بناء الشخصية؛ كونها تطلق صيحات تحذير لاهل مدينة نينوى وتبين موقف المثقف الفكري تجاه العالم ومشكلة اصلاح المجتمع. وهذا يوضح سبب اختيار ناهض الرمضاني شكل المسرح ليوصل افكاره؛ لأنه يضمن مساحة واسعة من الانتشار والتأثير.

وفي مسرحية (هوو) فان الرمضاني يتماهى مع الشخصية الرئيسة (هوو) فيظهر بها من خلال مواقفه الفكرية التي مرت بها البشرية من عصور الزراعة والحرف والصناعة . فنرى المؤلف يظهر في طرح قناعاته الفكرية التي تقوم بها شخصية هوو داخل النص، بيد ان هذا لم يوقع النص في تهميش الشخصيات الأخرى، بل إن دور شخصية هوو كان واضحا بفعل الشخصيات الأخرى التي تظهر في النص؛ لتساعده على الوصول إلى حقيقة تهم الجميع فيسهمون في اكتشافها على حد سواء.

---

(1) جوف الحوت، 8.

الخاتمـــة

- يعدّ الحوار أهم أداة في النص الـدرامي؛ إذ تقـع عليـه مهمـة نـسج العلاقـات بـين عناصر البنية الدرامية.
- استطاع الحوار ان يقدم نوعا من الصراع بين الماضي / الحاضر، إلا انه يظهر بوصفه صراعا توفيقيا يكتسب ايجابيته عبر التفاعل الحواري بين الشخصيات.
- يعد الحوار الصامت –أحيانا– أعمق وأبلغ من الحوار الملفوظ بحكم اشاريته التـي تتجاوز محلية اللغة.
- إن الحوار الصامت لا يقل شأناً عن الملفوظ، وهو يعتمد على ثلاثة عناصر لتـشكيل ذاته من خلال الحركة والايماءة والموسيقا. ليشكل حوارا من نوع جديـد يختلـف في آلياته عن الحوار الملفوظ.
- يكشف الحوار عن أنواع عديدة من الامـاكن، إذ أظهـر الحـوار التنـازع الحـاد بـين المكان المركزي والهامشي والثابت والمتحرك مما انعكس على لغة الحوار.
- تظهر علاقة الحوار بالمكان من خلال الشخصيات التي كانت خاضعة لسلطة المكان وسطوته، ما انعكس على لغة الحوار والتفاعل بين الشخصيات والمكان.
- أغلب الشخصيات في النصوص تمر بمراحل تحـول جـذري مـن الناحيـة الـشكلية والوظيفية.
- إن اغلب الشخصيات في النصوص هي شخصيات مركبة من صراعات عدة وهـذا يعكس الطبيعة الإنسانية المعقدة.
- الشخصيات المسطحة تؤدي دورا مهما في اضـاءة الشخـصيات الرئيـسة، وتـسطح الاولى يجسم الثانية ويغنيها، ويعزز قناعة المتلقي بها.

- تكمن وظيفة الحوار في مسرحيات ناهض الرمـضاني في الناحيـة الفكريـة، إذ تقـوم احدى الشخصيات دائما بقيادة الشخصيات الأخرى، وايصالها إلى حقيقـة انـسانية هي موضع اهتمام المتلقين جميعا.
- يكون الحوار متساوقا مع الزمن، وهو يخضع في لغته إلى الواقع الزمني.
- إن الحوار في مسرحيات ناهض الرمضاني يقوم على أسـاس آيـديولوجي، ويمتلـك خصائص الخطاب الموجه من خلال عـرض ثنائيـة الخطـأ / الـصواب التـي تـدفع الحوار إلى حقيقة تخدم مصيرا مشتركا.
- تكشف النصوص -بعامة- من خلال بناها الحوارية عن دعـوة إلى إعـادة التمركـز حول الذات والاعلاء من شأن الهوية الذاتية.
- يمتلك الحوار في مسرحيات ناهض الرمضاني خـصوصية؛ كونـه مـشحوناً بابعـاد معرفية تظهر على مستوى الشخصيات المركبة والبسيطة.
- إن مهمة الحوار في مـسرحيات نـاهض الرمـضاني تعتمـد عـلى مـسرحة الاحـداث المفـصلية في حيـاة الـشعب العراقـي، واعـادة النظـر في بعـض المـسلمات الفكريـة والتاريخية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا: المصادر

- نديم شهريار ، اصدارات دائرة الثقافة والاعلام – حكومة الشارقة، ط1، الامارات العربية المتحدة، 2003.
- بروفة لسقوط بغداد، ناهض الرمضاني، مطبعة الموصل، ط1، العراق–الموصل، 2003.
- أمادو، مجلة الاقلام، عدد (6)، للعام 2006– عدد خاص عن المسرح العراقي، 2002.
- حكاية هوو – مسرحية صامتة، 2006، مخطوطة.
- جوف الحوت – مونودراما 2008، مخطوطة.

ثانيا: المراجع

- الأدب وفنونه – دراسة نقدية، عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط6، القاهرة – مصر، 1976.
- اشكالية الحوار بين النص والعرض المسرحي، د. منصور نعمان نجم، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد – الاردن، 1998.
- اعمال المؤتمر الفلسفي السابع فلسفة الحوار رؤية معاصرة، اشراف ومراجعة: د. حسام الآلوسي، بغداد، 2008.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ت: فريد انطونيوس، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات، ط2، بيروت – باريس، 1982.
- بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب محفوظ ، د. سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- بناء الدرامي، د. عبد العزيز حموده، دار البشير ، عمان، 1988.
- بناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1994.
- بنية التشابه بين المؤلف وشخصياته الروائية، عبد الرحمن عمار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

- البنية القصصية في رسالة الغفران لابي العلاء المعري، حسين الواد، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 1977.
- بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
- تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1993.
- تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، خيري دومه، الهيئة المصرية للطباعة، ط1، مصر، 1998.
- تعريب الاناجيل واعمال الرسل، الأب يوسف قوشاقجي، المكتبة الكاثوليكية، بيروت، 1948.
- التعريفات ، ابو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني، دار الشؤون الثقافية، سلسلة آفاق عربية، العراق – بغداد، د.ت.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، دار المعارف ، القاهرة، 1975.
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
- حدس اللحظة، غاستون باشلار، ت: رضا عزوزو وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية للنشر، بغداد، 1986.
- الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، طه مقلد، مكتبة الشباب، ط1، مصر، د.ت.
- الحياة في الدراما، أريك بنتلي، ت: جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968.
- الخصائص، ابو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، مشروع النشر المشترك، 1990.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذامي، النادي الثقافي ، ط1، جدة، 1985.
- الخطيب– محاورات افلاطون، ت: د. اديب منصور، دار صادر، بيروت، 1966.
- الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، 1972.
- دليل إلى قراءة الانجيل كما اداه مرقس، اصطفان شرنييه ، نقله إلى العربية الاب بولص الفغالي، دار الشروق ، بيروت، د.ت.
- الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودت نصر، دار الاندلس، د.ت.

- الرواية والمكان – دراسة في فن الرواية العراقية المعاصرة، ياسين النصير، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة الموسوعة الصغيرة (57)، دار الحرية، بغداد – العراق، 1980.
- الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط1، القاهرة، 1955.
- السرد والمسرح، مجموعة مؤلفين، ت: اشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
- سقراط، د. مصطفى غالب، بيروت – لبنان، 1979.
- الشخصية في ضوء التحليل النفسي، د. فيصل عباس، دار الميسرة، ط1، بيروت– لبنان، 1982.
- صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك، ت: عبد الستار جواد، دار الرشيد للطباعة والنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، د.ت.
- الصوت الآخر – الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1992.
- الطبيعة، ارسطو طاليس، ت: اسحاق ابن حنين، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2،مصر ، 1984.
- عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئيليه، ت: نهاد التكري، مراجعة: فؤاد التكري ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ط1، 1991.
- عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو اديث كيرزويل، ت: جابر عصفور، سلسلة آفاق عربية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1985.
- علم اللغة العام، حاتم الضامن، دار بغداد، د.ت.
- فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، جعفر آل ياسين، مكتبة الفكر العربي، ط3، بغداد، د.ت.
- فلسفة التأويل– الأصول ، المبادئ ، الاهداف، هانس غيورغ غادمير، ت: محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2006.
- فن التمثيل الصامت (الميم) في العراق–سلسلة الموسوعة الثقافية (4)، علي مزاحم عباس، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، العراق، 2004.
- فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما، روجزم .م. بسفيلد (الابن)، ت: دريني خشبه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1964.
- فن المسرحية، مردب ميليت و جيرالد ايدس بنتلي، ت: صدقي خطاب، مراجعة: د. محمود السمرة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، د.ت.

- القراءة والتجربة – حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سعيد يقطين، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1985.
- القصة السايكلوجية، ليون آيدل، ت: د. محمود السمرة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت – نيويورك، 1959.
- قصة الفلسفة من افلاطون إلى جون ديوي، ول ديورانت، ت: فتح الله محمد المشعشع، ط1، بيروت – لبنان، 2004.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ت: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1977.
- الكاتب وعالمه، تشارلس مورجان، ت: شكري محمد عياد، سلسلة الالف كتاب، القاهرة – مصر ، 1964.
- الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في الشرق الاوسط، د.ت.
- كل شيء عن التمثيل الصامت، مارفين شبارد لوشي، ت: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر ، 2002.
- الكوميديا والتراجيديا، مولين ميرشنت وكليفورد ليتش، ت: د. علي احمد محمود، مراجعة: د. شوقي السكري ود. علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990.
- لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر، ط3، بيروت، 1994.
- المبدأ الحواري – دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ت: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1993.
- مدارات نقدية في أشكال النقد والحداثة والابداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة آفاق عربية، ط1، بغداد ، 1987.
- مدخل إلى مناهج النقد الادبي، مجموعة من الكتاب، ت: رضوان ظاظا، مراجعة: د. المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990.
- مدخل إلى نظرية القصة – تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1986.
- مسرح السرد التمثيلي، فرانشسكو جارثون، ت: سمير متولي، مراجعة: د. محمود السيد، مطبعة المجلس الأعلى للاثار، ط1، مصر – القاهرة، د.ت.
- المسرح والعلامات، الين استون وجورج سافونا، ت: سباعي السيد، مراجعة: د. محسن مصيلحي، وزارة الثقافة المجلس الأعلى للاثار، مصر، 1996.

- مشكلة البنية، د. زكريا ابراهيم، مكتبة الفجالة ، مصر ، د.ت.
- المصطلح في الأدب الغربي ، د. ناصر الحاني، المكتبة العصرية، بيروت، 1986.
- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانغونو، ت: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، الجزائر، 2008.
- المعجم الادبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1979.
- المعجم الفلسفي، جميل صليبة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت.
- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني ودار سوشبريس- الدار البيضاء ، المغرب، 1985.
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. ابراهيم حمادة، دار الشعب، القاهرة، 1971.
- معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.
- المكان في النص المسرحي ، د. منصور نعمان نجم، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد – الاردن، 1999.
- مناهج الدراسات الادبية الحديثة، د. عمر محمد الطالب، دار اليسر – الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1988.
- موسوعة اعلام الموصل في القرن العشرين، د. عمر محمد الطالب، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، مركز دراسات الموصل، 2007.
- موسوعة المصطلح النقدي، د. عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة (120)، ط2، دار الرشيد للنشر، د.ت.
- نظرية الأدب ، اوستن وارين ورينيه ويليك، ت: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، القاهرة، 1972.
- نظرية الأدب، تأليف عدد من الباحثين السوفييت، ت: د. جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.
- النظرية البنائية في النقد الادبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة آفاق عربية، ط3، بغداد- العراق، 1987.
- نظرية التأويل ، بول ريكور، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.
- نظرية المصطلح النقدي، د. عزت محمد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 2002.

- نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن محمد العبيدي، مراجعة: عبد الامير الاعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1987.
- النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة ، بيروت، 1973.
- النقد البنيوي للحكاية ، رولان بارت، ت: انطوان ابو زيد، سلسلة زدني علما، منشورات عويدات، ط1، بيروت – باريس، 1988.
- واقع التأليف المسرحي في نينوى وسبل النهوض به، الندوة الثانية، كتاب مشترك، كلية الفنون الجميلة- جامعة الموصل ، 2006.
- الوجود والعدم – بحث في الانطلوجيا الظاهراتية، جان بول سارتر، ت: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب ، ط1، بيروت، 1966.
- وجوه الماس – البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1998.

ثالثا: الرسائل الجامعية

- البناء الفني في قصص محمود جنداري، عمار أحمد، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية الآداب في جامعة الموصل، 1997.
- الحوار في القرآن الكريم، اسماعيل ابراهيم علي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة مقدمة إلى كلية الشريعة – جامعة بغداد، 1989.
- الحوار في القصة العراقية القصيرة 1968-1980، فاتح عبد السلام نوري، رسالة دكتوراه، مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب – جامعة الموصل، 1995.

رابعا: الدوريات

- شخصيات تتمرد على مؤلفها ، د. عمر محمد الطالب، صحيفة مستقبل العراق، ع (23) في 12/ 2/ 2004.
- عناصر البنية الفنية للمونودراما ، د. حسين علي هارف ، عدد5و6 ايار وحزيران، السنة الاربعون، 2005.
- الخطاب في الحوار المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، ع10 ، بغداد، 1997.
- التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الادبي، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، ع (1) ابريل، 1987.

خامسا: الانترنت

www.abdulrahmanbinzeedan.com

www.masrahiuon.com

www.Ufuq.com

http://www.geocities.com/nahed964







دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com